

“Cantando espalharei por toda parte”: programação, produção musical e o “aportuguesamento” da “música ligeira” na Emissora Nacional de Radiodifusão (1934-1949)

Pedro Filipe Russo Moreira

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Ciências Musicais – ramo Etnomusicologia, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Salwa El-Shawan Castelo-Branco

(Dezembro, 2012)

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Ciências Musicais – ramo Etnomusicologia, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Salwa El-Shawan Castelo-Branco

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio
(Bolsa de Doutoramento)

À Filipa e à Beatriz

Agradecimentos

A presente tese de doutoramento não resultou apenas do meu trabalho individual, mas é o resultado dos contributos de várias pessoas, quer numa perspectiva académica, quer pessoal, assim como do apoio de várias instituições.

A Fundação para a Ciência e Tecnologia concedeu-me a bolsa de doutoramento que possibilitou a pesquisa, e a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, que considero a minha “casa”, possibilitou os recursos de investigação teórico-metodológica, assim como um ambiente intelectualmente estimulante para desenvolver todo o trabalho.

Desde o início da pesquisa preliminar para a elaboração do projecto de tese, foi central o encorajamento e inspiração de alguns professores da licenciatura em Ciências Musicais, em especial do Prof. Doutor Mário Vieira de Carvalho, do Prof. Doutor Paulo Ferreira de Castro e do Prof. Doutor Manuel Carlos Brito, que em muito contribuíram para o meu interesse pelo estudo da música no contexto do Estado Novo. A pesquisa de carácter histórico foi sobretudo desenvolvida no âmbito das aulas do Curso de Doutoramento com o Prof. Doutor Fernando Rosas, que muito estimo e que sempre esteve disponível para me guiar na parte respeitante à história do Estado Novo.

Gostaria de incluir nos agradecimentos todos os meus colegas de investigação do INET-MD pelo ambiente sempre estimulante e reflexões críticas sobre diversas perspectivas teóricas e metodológicas acerca do estudo de práticas musicais no âmbito da música popular, em particular ao António Tilly, Pedro Félix, Rui Cidra, Pedro Roxo, Leonor Losa, João Silva, Hugo Silva, Pedro Nunes, Ricardo Andrade, Manuel Deniz Silva, Ana Filipa Carvalho e Gonçalo Antunes Oliveira.

Sou muito grato à Prof.^a Doutora Salwa Castelo-Branco, para quem todas as palavras serão pouco para expressar a imensa gratidão e profundo respeito pela verdadeira e empenhada orientação que sempre dedicou ao meu trabalho, assim como por todas as sugestões, críticas e discussões que contribuíram em grande medida para amadurecer vários aspectos da tese e da minha personalidade como investigador. Foi durante o processo de revisão da dissertação que se tornou clara a sua dimensão humana e científica exemplar, traços de grande qualidade e inspiração para mim.

Este trabalho foi também possível graças à boa vontade de várias instituições que facilitaram o acesso a documentação não catalogada ou por tratar. Neste sentido, agradeço à RTP, em particular ao Dr. Manuel Lopes e à sua equipa, à Fundação Portuguesa de Comunicações, assim como ao pessoal da Hemeroteca de Lisboa, Torre do Tombo e Biblioteca Nacional.

Agradeço aos interlocutores entrevistados, em particular à Nini Remartinez, pela simpatia com que sempre me recebeu e por ter “humanizado” uma parte importante da minha pesquisa, assim como a Maria Eugénia, Maria de Lourdes Resende, Artur Garcia, Carlos Menezes, Henrique Luz Fernandes, e muitos outros que contribuíram com conversas informais para a descoberta de novos dados.

O longo processo de pesquisa e de redacção não teria sido possível sem o apoio da minha família, desde os meus pais, a quem agradeço do coração, irmão, cunhada, sogros, e outros parentes. Também aos amigos que acreditaram, fica a minha gratidão. Finalizo agradecendo à Filipa, companheira nesta longa jornada de pesquisa e redacção, que me assistiu em vários momentos de dúvida, sempre acreditou no meu trabalho e me apoiou incondicionalmente. Um bem haja a todos.

“Cantando espalharei por toda parte”: programação, produção musical e o “aportuguesamento” da “música ligeira” na Emissora Nacional de Radiodifusão (1934-1949)

Pedro Russo Moreira

Resumo

A presente tese apresenta uma abordagem etnomusicológica à produção de “música ligeira” no âmbito da Emissora Nacional de Radiodifusão, entre 1934-1949. Analiso as principais linhas das políticas de programação levadas a cabo pelas diferentes administrações, nomeadamente de António Joyce (1934-1935), Henrique Galvão (1935-1940) e António Ferro (1941-1949) (Capítulos 1 e 2), e os principais elementos discursivos utilizados, focando a atenção na organização da produção da “música ligeira” na sua relação com as políticas culturais do Estado Novo e com as estratégias de programação das três administrações no período em foco.

A grelha analítica e a metodologia foram construídas a partir de diferentes perspectivas disciplinares, como a Etnomusicologia Histórica, Antropologia, Sociologia, Estudos de Música Popular e História Contemporânea, privilegiando uma perspectiva interdisciplinar que permitiu uma abordagem ampla ao objecto de estudo. Neste sentido, a investigação permitiu problematizar o processo de institucionalização da “música ligeira” na EN através de uma análise às diferentes componentes envolvidas na produção musical, nomeadamente as orquestras (Capítulo 3), a composição (Capítulo 4 e 5), os cantores (Capítulo 6), revelando a sua organização, interligação, e interdependência. A produção de “música ligeira” foi determinante na orgânica institucional através da promoção de concursos, prémios e de novas estruturas durante a administração de António Ferro. Aprofundei a actividade do Gabinete de Estudos Musicais, fundado em 1942 por ímpeto de António Ferro e Pedro do Prado, cuja terceira secção se dedicou ao processo de “aportuguesamento” da “música ligeira”, ou seja, ao arranjo de melodias de matriz rural, ou à composição de originais inspirados em géneros coreográficos associados ao universo do “folclore” (p. ex.: vira, corridinho) adaptados para as orquestras e cantores da EN. A análise deste processo foi efectuada tendo em conta as políticas de folclorização e de “aportuguesamento” empreendidas pelo SPN/SNI liderado por António Ferro no quadro da sua matriz ideológica nacionalista no quadro da modernidade que preconizava.

A análise dos dados permitiu ainda concluir que não foram alheias a este processo as influências dos géneros musicais divulgados pelas indústrias transnacionais da música, como o *Swing*, o Tango, o Bolero, e dos seus modelos performativos, como evidenciado pela visibilidade alcançada pelas “vedetas” da rádio. O estudo do processo de construção de uma “vedeta” no âmbito radiofónico através do caso específico das *Irmãs Meireles* permite ilustrar as premissas anteriores, no modo como se internacionalizaram e levaram além-fronteiras o projecto de “aportuguesamento” delineado por António Ferro.

Partindo de uma perspectiva relacional, foi também possível cruzar as políticas de programação e de produção musical da EN com outras instituições do Estado Novo, realçando as políticas interinstitucionais através do caso paradigmático da colaboração com a Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho e do programa radiofónico *Serões para Trabalhadores* lançado em conjunto com a EN (Capítulo 7), central como meio para a endoutrinação dos operários, mas constituindo igualmente um dos principais destinatários da produção de “música ligeira” da rádio oficial do Estado Novo.

Palavras-chave: Emissora Nacional de Radiodifusão, “Música Ligeira”, Produção Musical, Programação Musical, Nacionalismo, Aportuguesamento, Estado Novo, Gabinete de Estudos Musicais.

Abstract

This thesis proposes an ethnomusicological approach to the production of “música ligeira” (popular music) within Portuguese National Radio (Emissora Nacional de Radiodifusão; EN), from 1934 to 1949. I analyze the discourses and main programming policies carried out by different administrations, namely the ones headed by António Joyce (1934-1935), Henrique Galvão (1935-1940) and António Ferro (1941-1949) (Chapters 1 and 2), focusing on how the production of “música ligeira” and programming strategies of the three administrations throughout this period were informed by the cultural policies of the Estado Novo.

The analytical and methodological framework was constructed from different disciplinary perspectives, including Ethnomusicology, Anthropology, Sociology, Popular Music Studies and Contemporary History, privileging an interdisciplinary perspective that allowed a broad approach to the object of study. As a result, the research allowed me to address the main questions regarding the institutionalization process of “música ligeira” in the EN through an analysis of the different components involved in music production, including the orchestras (Chapter 3), composition (Chapter 4 and 5) and singers (Chapter 6), by revealing the organization of each of these components, their interconnection and interdependence. The production of “música ligeira” was central to the institution’s functioning, promoting competitions, prizes and the creation of music related structures during António Ferro’s administration. I chose to study the activity of the Musical Studies Bureau (Gabinete de Estudos Musicais), founded in 1942 by António Ferro and Pedro Prado, whose third section was devoted to the process of “Portuguesefying” the “música ligeira”, i.e. the musical arrangement of rural melodies, or the composition of originals inspired by choreographic genres associated with “folklore”, adapted for performance by radio’s orchestras and singers. The analysis of this process was carried out taking into account the policies of folklorization and “portuguesefication” undertaken by the SPN/SNI, led during this period by António Ferro and informed by nationalist ideology and his idea of modernity.

The analysis of the data allowed me to conclude that there were other influences in this process, including musical genres disseminated by the transnational music industries, such as Swing, Tango, Bolero, and also performance models, as evidenced through the visibility achieved by radio stars. The construction process of a radio star (“vedeta”) was studied focusing on the vocal trio “Irmãs Meireles”, specifically on how they became international stars and disseminated across borders the project of “portuguesefication” outlined by António Ferro.

I also attempted to find the connections between the Portuguese National Radio’s programming and music production policies within other institutions of Estado Novo, highlighting the paradigmatic collaboration with the National Foundation for Joy at Work (FNAT) in the jointly created radio program “Evenings for Workers” (Chapter 7), as a central means to indoctrinate workers, but also as one of the main targets for the production of “música ligeira” by the official radio station of Estado Novo.

Keywords: National Radio Broadcasting, Música Ligeira, Music Production, Music Programming, Nationalism, “Portuguesefication”, Estado Novo, Bureau of Musical Studies.

Sumário

Introdução	1
Objecto de estudo, problemática e modelo analítico	1
Conceitos e fundamentação teórica	9
Estudos em torno da relação entre rádio e música	21
Metodologia	24
 1. Rádio, estado e música nos anos 30: entre o “projecto artístico” de António Joyce (1934-1935) e o “espírito reformador” de Henrique Galvão (1934-1941)	33
Introdução	33
1.1) Os antecedentes da rádio pública (1920-1933).....	33
1.2) A Comissão Administrativa de António Joyce (1934-1935)	38
1.2.1) A Emissora Nacional como instrumento de acção política	40
1.2.2) A Emissora Nacional como “meio de cultura”: o “projecto artístico” de António Joyce (1934-1935).....	46
1.3) Henrique Galvão e o “espírito” reformador (1935-1940)	51
1.3.1) O novo começo: a administração de Henrique Galvão e a inauguração oficial	51
1.3.2) A reforma nacionalista da EN.....	54
1.3.3) “A voz de Portugal não se calará”	58
1.3.4) Programação musical e “gosto”: uma emissão para vários públicos?	62
1.3.5) O “disco” na reforma de Galvão	66
Conclusão.....	72
 2. António Ferro: o reforço do monopólio estatal e o “aportuguesamento” da rádio pública (1941-1949)	75
Introdução	75
2.1) O monopólio estatal em tempo de guerra	75
2.2) A autonomia da Emissora Nacional: o caminho para a nomeação de António Ferro.....	79
2.3) “O nosso programa não ficará no papel”: António Ferro, a “política do espírito” e a cultura popular (1933-1949)	83
2.4) António Ferro na EN: as bases de um programa	87
2.4.1) “Alegrar” em tempo de crise: a colaboração com a Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho nos anos 40.....	93
2.4.2) A “Política Nacional da Rádio” e o desdobramento da emissão	98
2.5) Nacionalizar a produção musical e “tratar a sério o ligeiro”	102
2.5.1) O papel do “disco” na programação	109
Conclusão.....	112
 3. As orquestras da Emissora Nacional: organização e actividade.....	115
Introdução	115
3.1) A rádio e os modelos de organização de orquestras: o caso Inglês, Italiano e Norte-Americano	115

3.2) Rumo a um “complexo orquestral”: o modelo, as orquestras e os maestros da Emissora Nacional (1934-1935)	119
3.2.1) A gestão e a actividade musical do complexo orquestral	124
3.3) “Impor uma ordem administrativa”: a reorganização do complexo orquestral e a sua actividade (1935-1940).....	127
3.3.1) A consolidação do “complexo orquestral” (1937-1940)	134
3.3.2) Os concertos públicos como “agitação” (1935-1940)	136
3.3.3) A organização do Serviço Musical, do Serviço de Orquestras e do Arquivo Musical.....	139
3.4) A gestão do “complexo orquestral” na era de Ferro (1941-1949).....	142
3.4.1) O “prestígio” interno e externo da OSN	145
3.4.2) As orquestras e o elemento “popular”	148
Conclusão.....	152
4. A institucionalização da composição e do arranjo na EN.....	155
Introdução	155
4.1) A organização da composição na Emissora Nacional (1934-1941)	155
4.2) A organização da composição durante a administração de Ferro (1941-1949)	162
4.2.1) “Activar a produção nacional”: os Concursos de Composição da Emissora Nacional (1942-1949)	165
4.3) O Gabinete de Estudos Musicais (1942-1949): a definição de um projecto	169
4.3.1) A produção de “música ligeira” no âmbito do GEM.....	174
4.3.2) A harmonização como “intelectualização”	178
4.3.3) A música erudita no contexto do GEM: A criação de dinâmicas de produção	182
Conclusão.....	187
5. Nacionalizar a “música ligeira”	189
Introdução	189
5.1) A análise da “música ligeira”	189
5.2) As melodias de matriz rural e o “aportuguesamento”	191
5.3) O repertório do GEM: a construção da voz da diferença	194
5.4) A institucionalização do “arranjo” do repertório.....	198
5.4.1) A construção da autenticidade: nacionalismo e regionalismo no repertório da 3.ª Secção do GEM.....	199
5.4.2) Composições originais baseadas em danças: o <i>Vira virou</i>	205
5.4.3) O jazz e a “música ligeira”: integrar a diferença	207
5.4.4) “Aportuguesar” o “swing”, negociando a autenticidade: o caso do arranjo de <i>Oliveirinha da Serra</i>	212
Conclusão.....	216
6. As “vedetas” da EN: as vozes do aportuguesamento	217
Introdução	217
6.1) “Agradar ao microfone”: orquestras e “vedetas” nos programas de “variedades” da Emissora Nacional (1934-1936)	218

6.2) O Quarteto Vocal Português e a sua “função nacionalizadora”: um primeiro passo na constituição de um elenco fixo.....	223
6.3) Das colectividades e rádios de bairro à Emissora Nacional: o “imaginário” do estrelato das “meninas da rádio”	227
6.4) A “consagração de vedetas” nos anos 40: o “Concurso de Artistas Ligeiros”..	237
6.4.1) Os concursos e a consagração das “vedetas” da EN.....	239
6.5) O Centro de Preparação de Artistas e a formação de “vedetas”	242
6.6) As vozes do “aportuguesamento”: as Irmãs Meireles e a representação da identidade nacional	247
6.6.1) A carreira internacional e o regresso a Portugal	250
Conclusão.....	254
7. “Educar e Entreter”: o programa <i>Serões para Trabalhadores</i>	257
Introdução	257
7.1) O Estado e a Rádio: a EN no enquadramento do lazer da classe operária	258
7.1.1) O Estado e a “Alegria no Trabalho”	258
7.2) “Educar e Entreter” os operários: o papel da Emissora Nacional (1935-1941)	261
7.2.1) A política de programação para operários na EN	261
7.2.2) As colaborações entre a FNAT e a EN (1938-1941)	265
7.3) A colaboração entre a FNAT e a EN: o programa <i>Serões para Trabalhadores</i> (1941-1949)	268
7.3.1) O programa <i>Serões para Trabalhadores</i> enquanto projecto colaborativo..	268
7.3.2) O modelo do programa <i>Serões para Trabalhadores</i> e sua ligação institucional	270
7.4) A descentralização do programa: o modelo e a sua influência.....	278
7.4.1) Os orfeões: filiação e pacificação social	279
7.4.2) As orquestras: integrar e controlar	281
7.4.3) A colaboração entre a FNAT e o Emissor Regional do Norte.....	284
Conclusão.....	288
Considerações finais	289
Passado e presente	289
O Estado Novo.....	291
A Emissora Nacional e os seus decisores	293
A institucionalização da produção da “música ligeira”	298
“Música ligeira” e nacionalismo	303
Entrevistas	310
Bibliografia.....	311
Fontes consultadas.....	332
Índice de gráficos	335
Índice de tabelas	336
Índice de exemplos.....	337
Índice de Anexos e Apêndices.....	338

Introdução

Objecto de estudo, problemática e modelo analítico

“Cantando espalharei por toda a parte” foi a divisa utilizada pela Emissora Nacional de Radiodifusão (EN) no logótipo institucional usado como marca da rádio pública. O mote é retirado do 1.º canto, 2.ª estrofe, 7.º verso da epopeia quinhentista de Luís Vaz de Camões, *Os Lusíadas*. A rádio pública emergiu no contexto de afirmação do Estado Novo, após a constituição de 1933, coevamente à fundação do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) e da Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT), espelhando a missão de chegar a “toda a parte” e de se afirmar na rede de instituições do Portugal dos anos 30. A EN desempenhou, neste cenário, um papel central na comunicação para as massas e no processo de construção do “nacionalismo musical” (Bohlman 2004).

Proponho abordar nesta dissertação a produção musical da denominada “música ligeira” no seu enquadramento institucional na Emissora Nacional de Radiodifusão (EN) ao longo das administrações de António Joyce (1934-1935), Henrique Galvão (1935-1941) e António Ferro (1941-1949), balizadas entre 1934 e 1949. O ano de 1934 marcou a constituição da primeira Comissão Administrativa da EN, presidida por António Joyce (1886-1964), o início da organização da secção musical e de uma política de programação. 1949 foi o último ano da liderança de António Ferro (1895-1956) como presidente da EN, o que coincide com o fim de um projecto que enformou a produção musical no âmbito da rádio estatal. Marca igualmente uma mudança de orientação política na EN, com a entrada de António Eça de Queiroz (1891-1968) e a tomada de um rumo diferente na estratégia da rádio pública (Moreira, Domingos e Silva, 2010).

A análise da institucionalização de práticas expressivas pelo Estado Novo revela o seu papel no apoio, protecção e intervenção no campo musical através de auxílios financeiros, criação de estruturas de produção e disseminação, e estabelecimento de uma rede institucional de agentes (Artiaga 2001; Branco e Castelo-Branco 2003; Côrte-Real 2000; M. Silva 2005; Vieira de Carvalho 1992, e.o.). A enunciação de políticas culturais difundidas e inculcadas por uma rede de instituições e agentes locais (Melo 1997; Nery 2010; Pestana 2008; Ó 1999; Silva 2005; Valente 1999, e.o.) permitiu ao Estado Novo utilizar práticas expressivas, como a música de matriz rural, dispersas

geograficamente como forma de idealizar e criar uma coerência discursiva unitária em torno da ideia de nação.

As linhas gerais de orientação e a estratégia de disseminação ideológica associadas às instituições estatais, colocadas em prática através da promoção de iniciativas, actividades e eventos, constituem um meio fundamental para perceber o enquadramento estatal e institucional (Alves 2007:4) de algumas práticas musicais. Não obstante a importância da orientação e acção política geral de cada instituição, nem sempre se verifica uma relação de causa-efeito directa entre a enunciação de políticas e a sua aplicação, ou seja, entre mecanismos unidireccionais de enunciação e inculcação ideológica (Alves 2007; Domingos e Pereira 2010). É certo que existiram tais mecanismos (Melo 2001; Paulo 1994; Ó 1992, 1999; Valente 1999; e.o.) e que a formulação das políticas culturais tinha esse objectivo (Nery 2010). Como refere o musicólogo Rui Vieira Nery numa análise global sobre as políticas culturais em Portugal no séc. XX, na secção em que foca o período do Estado Novo, existia uma clara divisão conceptual subjacente a tais políticas, incidindo nomeadamente sobre a “alta cultura” e “cultura popular e espectáculos”:

“A estratégia ideológica então adoptada (a chamada «política do espírito», para a qual A. Ferro procurou mobilizar um máximo de intelectuais e artistas portugueses) partiu antes de mais de uma distinção conceptual e programática entre «alta cultura» - domínio em que o Estado Novo fazia questão de estabelecer um corpo estável mínimo de organismos públicos responsáveis pela representação cultural oficial do Estado, com um público-alvo assumidamente minoritário - e «cultura popular e espectáculos», terreno em que se pretendia sobretudo promover, de forma regular, iniciativas simultaneamente de entretenimento e de doutrinação político-ideológica, destinadas à generalidade da população” (2010:1019).

A “distinção conceptual e programática”, traduzida na produção de discursos das instituições que ora “incidiem exclusivamente sobre um destes dois campos” ora “acumulavam funções em ambos” (id. *ibid.*) não significa todavia uma ideologia centralizada, homogénea, sólida e livre de contradições (Alves 2007:4). Neste sentido, a análise da orientação das políticas institucionais nestes contextos é por vezes reduzida ao binómio de enunciação/inculcação através de um poder dominante e da sua reprodução ideológica (Woodley 2010). Segundo Woodley, as perspectivas históricas decorrentes da própria guerra fria, centradas na análise ideológica, obscureceram ligações evidentes entre capitalismo e fascismo e, como tal, não problematizam aprofundadamente questões associadas à tecnologia, produção e divisão do trabalho, por exemplo, tornando-as manifestações e dimensões sociais históricas atemporais. Como alerta, os fascismos são “a particular stage of capitalist modernization” e não se pode

reduzir a sua dimensão ideológica “to intellectual history or redefine fascism as a ‘political religion’” (Id. 2010:19).

Os estudos sobre o período do Estado Novo em Portugal têm realçado não apenas essa orgânica interna como evitado uma análise isolada de outras realidades nacionais e movimentos contemporâneos. Como alerta o historiador Fernando Rosas, o processo que conduziu da Ditadura Militar ao Estado Novo deve ser entendido “no contexto do processo de reacção nacionalista e autoritária que varreu a Europa de entre guerras” (Rosas 1992:9), em particular a crise do sistema liberal, cabendo ao estudo de cada realidade nacional “a avaliação concreta do grau e do ritmo de integração e aproveitamento dos valores, práticas, órgãos e quadros dos movimentos fascistas em cada experiência nacional” (Id. *ibid.*:13). O “processo de transformação do estado e de readaptação dos seus valores” implicou, por isso, “diferentes compromissos na destruição/adaptação/aproveitamento do sistema liberal e dos seus mecanismos” (Id. *ibid.*) e, neste ponto, abrem-se espaços de pesquisa que poderão revelar processos sociais por vezes marginalizados na análise historiográfica.

A matriz ideológica do Estado Novo, assente no pragmatismo político-institucional “que o leva a combinar e compor na matriz corporativa, antidemocrática e antiliberal do catolicismo social salazarista os contributos do ultramontanismo integralista e os do republicanismo liberal conservador”, assim como, a partir de meados dos anos 30, “aspectos do discurso e da iconografia típicas do radicalismo fascista, bem como boa parte dos seus quadros”, e no pragmatismo económico e social, revelam um processo de construção ideológica assaz dinâmico na “arte de equilibrar e reequilibrar” (Id. *ibid.*:17), no “saber durar” salazarista (Rosas 2012).

O equilibrar, reequilibrar foi também decisivo no campo cultural (Ó 1992, 1999; Silva 2005) onde assistimos ao encontro entre ideologia e tecnologia, entre discursos e novas formas de disseminação cultural para as “massas”, nas quais verificamos que as ideologias não são “totalidades auto-suficientes e autogeradas, passíveis de uma análise pura e puramente internas” (Bourdieu 1994:12).

Os discursos oficiais constituem um dos elementos a analisar na teia de relações à qual não se pode subtrair as contingências que condicionaram esses mesmos discursos e opções estratégicas institucionais. Tais relações, proponho, poderão revelar outras dimensões no período em estudo, procurando não reduzir a visão histórica à dimensão da enunciação discursiva oficial e institucional, mas enquadrando-a e relacionando-a com contingências e redes de disseminação que não dependiam totalmente do Estado.

São essas dimensões que, quando confrontadas com os discursos oficiais e institucionais revelam contradições entre “discurso e prática” (Alves 2007:3), ou seja entre o discurso e o modo como os decisores das instituições adaptaram a enunciação de políticas às realidades específicas a que se destinavam de modo a construírem uma coerência discursiva que fosse de encontro aos grandes pilares ideológicos em que se inscreviam. No caso da Emissora Nacional, mais do que procurar a correspondência ideológica, que será também abordada, trata-se de sublinhar as opções, estratégias, linhas de orientação da rádio estatal no contexto da emergência das indústrias transnacionais da radiodifusão e da música dos anos 20 a 40.

A abordagem às instituições nos estados fascistas deve ir além de uma história intelectual ou dos discursos centrais que vão de encontro a uma grelha taxonómica de valores, não os excluindo, mas tomando-os como produtos de um determinado contexto com contingências que evidenciam os espaços de negociação entre intervenientes, instituições, políticas e outras dimensões sociais e culturais (Domingos e Pereira 2010). A problemática associada a uma abordagem institucional deve evitar reduzir o seu espectro analítico apenas à convergência ideológica com o conjunto de valores sociais, culturais, políticos, religiosos no contexto do “Estado Novo” enquanto garante de uma coerência que o retrata como “vanguarda moral, social e política” e “garantia da unidade da Nação” (*Decálogo do Estado Novo* 1934). Não se trata, pois, de entender de que modo as políticas de programação e estratégia política da EN “se integravam ou não na lógica de propaganda do regime autoritário” (Ribeiro 2005:14), mas de evidenciar a orgânica da instituição na teia de relações que a situam no contexto social, político e cultural.

A recente historiografia da cultura nos regimes fascistas introduziu no debate novos assuntos e objectos associados às indústrias da cultura, que revelam, por vezes, contradições entre o discurso e a prática. Destacam-se estudos acerca do cinema em Itália (Reich e Garofalo 2002), música e publicidade no contexto alemão (Currid 2006), “música ligeira” e rádio em vários países (Walter 2004; McCann 2004), e múltiplas dimensões do campo cultural durante o Estado Novo em Portugal (Trindade 2010; Domingos 2010; Manuel Silva 2005; Trindade e Pita [ed.] 2008).

Partindo do modo como foi organizada a produção musical na EN entre 1934 e 1949, e tendo como enfoque a denominada “música ligeira”, a sua relação com os discursos acerca da música e a sua articulação com as políticas culturais e institucionais no contexto do Estado Novo, pretendo abordar de que modo essa produção foi

negociada e mediada, tendo em conta o poder político, os factores económicos, as indústrias da música, a estrutura do campo musical, o panorama internacional da radiodifusão e o perfil dos decisores. O enquadramento institucional da produção da “música ligeira” na EN implica também destacar os elementos de intersecção com as políticas culturais levadas a cabo pelo Estado Novo, seu impacte na rádio estatal e na definição das estratégias adoptadas pelos decisores, factores que justificam a escolha do objecto do estudo. A análise dos discursos formados em torno e no interior da EN, através dos decisores, periódicos e intervenientes ligados à produção musical, é fundamental no entendimento do modo como a noção de “música ligeira” e a sua produção foi pensada e integrada num quadro nacionalista, conceptualizada enquanto parte de uma política cultural inserida no âmbito da “cultura popular e espectáculos” (Nery 2010:1019).

Mas onde se situa e como se relaciona a produção da “música ligeira” na EN no contexto do quadro de instituições do Estado Novo? Tendo como pano de fundo a noção de nacionalismo, analisarei o processo de enquadramento institucional da produção da “música ligeira” e os discursos a ela associados enquanto mediação ideológica da representação, idealização e negociação de uma concepção da “nação”. A convergência da acção da EN com outros organismos políticos do Estado Novo, como a FNAT ou o SPN/SNI, colocou a rádio pública na senda do projecto de “aportuguesamento”¹ não só de actividades culturais mas também do próprio quotidiano (Alves 2007). As campanhas promovidas pelo SPN desde os anos 30 (Alves 2007; Melo 2001; Ó 1992, 1999; Santos 2004) revelam o cuidado na selecção dos materiais que, no discurso dos decisores, conferiam um sentido de autenticidade por emanarem da cultura popular e representarem a “alma” do povo, essa massa anónima “que se liga directamente aos valores nacionais, genuinamente portugueses, que os conserva e

¹ O historiador Rui Ramos (2001) analisa outro momento do denominado “aportuguesamento”, que teve lugar no conjunto de processos sociais e culturais que originaram “A invenção de Portugal”. A construção de narrativas identitárias em torno da nação, entre 1880 e 1940, foi um processo construído em diferentes frentes, nomeadamente a sua dimensão política associada ao patriotismo, o facto de ser um fenómeno análogo a outros países e, por fim, a existência de uma “base de dados” que incluía várias obras e recolhas organizadas que permitiu criar uma cultura “em estado de ser partilhada pelo maior número de indivíduos” (Ramos 2001:495-96). O processo do “aportuguesamento” a que se refere o autor, assim como os “reaportuguesadores”, ainda que inserido num movimento comum ao que se passava noutras nações (Id. *ibid.*:500), deve ser lido atendendo à “ideologia que está por detrás de todo o projecto”, percebendo que, neste período, constitui “um dos movimentos intelectuais mais radicalmente modernos e cosmopolitas” e que, ao mesmo tempo, procurou definir “uma arte para as classes médias, sem as obscuras referências greco-latinas do Antigo Regime” (Id. *ibid.*).

defende, mesmo que de forma inconsciente, contrariando a influência externa e artificial proposta por outros” (Melo 2001:61).

A denominada “música ligeira”, situada num terreno sujeito a influências das indústrias transnacionais da música, (a fonográfica, a radiofónica, a cinematográfica, e os circuitos de lazer urbanos, e.o.) constituiu um terreno privilegiado para uma “política do espírito” vocacionada para a “reinvenção”² da nação e para o processo de “aportuguesamento” de práticas expressivas que visavam enformar uma “cultura” imaginada. As melodias de matriz rural constituíram a matéria-prima central no processo do “aportuguesamento” da “música ligeira” durante a administração de António Ferro, tendo como fonte recolhas do séc. XIX bem como outras patrocinadas pela própria rádio pública (Brito da Cruz 2001; Castelo-Branco 2010; Pestana 2008, 2012). Neste processo, interessa evidenciar de que modo é que a “música ligeira” foi objecto da ligação a práticas expressivas presumivelmente autênticas, recontextualizadas e integradas no quadro institucional da EN e na fabricação de um gosto estético urbano (Alves 2007).

Proponho partir da abordagem que configura a “música ligeira” como um espaço de negociação (Manuel 1993; Middleton 1991) no qual o produto final não é construído unilateralmente pelos decisores que controlam os média e os meios de produção, nem simboliza uma expressão “autêntica” da população. O caso da “música ligeira” e do projecto do “aportuguesamento” desenvolvido por António Ferro nos anos 40 evidenciará um espaço rico em negociações que conjugam diferentes campos de acção e de mediação de significados, desde a esfera do poder às indústrias musicais (Williamson e Cloonan 2007).

Opto neste estudo por partir da conceptualização do papel da indústria fonográfica realizada pelo etnomusicólogo Peter Manuel (1993), embora não me cinja a ela na sua totalidade. O autor propõe uma abordagem holística da relação entre práticas musicais e média que não se reduza à leitura e análise dos textos reificados, ou seja, dos conteúdos finais, mas que centre a análise em três níveis fundamentais: a natureza do controle dos média; o conteúdo disseminado; o efeito e os usos desses produtos pelas audiências (Id. *ibid.*:13). Nesta perspectiva tripartida, colocarei o enfoque nos dois

² A noção “invenção de Portugal” foi proposta por Rui Ramos para identificar o período que se estende entre 1880 e 1940 como as grandes balizas de “produção e divulgação intensa daquelas imagens, narrativas, referências que iriam definir o que foi ser português no século XX” (Id. 2001:495).

primeiros níveis, uma vez que se torna inexequível um estudo das audiências ou dos “efeitos” por escassez de fontes e de interlocutores.

A análise adoptada incide assim nos seguintes enfoques: as políticas de programação musical, abordando as estratégias e o tipo de controlo exercido na EN; a organização da produção musical nas componentes que a enformaram e nos produtos daí resultantes. O estudo do modo como o controlo dos média foi exercido, pretende destacar a teia complexa de relações entre indivíduos, enquanto agentes históricos, e instituições. Neste sentido, opto por abordar as diferentes administrações associadas à rádio pública, analisando os discursos em torno das políticas de programação, a relação com o poder político e instituições do estado, o modo como o público foi tipificado, as indústrias da música, entre outros factores. O objectivo é responder às seguintes questões em torno do “controlo dos média”: Quais e como são definidas as estratégias dos decisores para a EN? O que as distingue? Qual a relação estabelecida entre os decisores e as contingências ideológicas? Qual o papel da tecnologia ao potenciar novas possibilidades de emissão radiofónica e como se relaciona com as estratégias desenvolvidas pelos decisores? De que modo enformam a produção da “música ligeira” e a sua inserção na programação radiofónica?

A análise do trabalho levado a cabo pelas diferentes administrações e dos discursos associados às políticas de programação e estratégias de acção na EN, realçam as tensões que se jogam no campo da mediação política, mas sobretudo, as mudanças na produção musical no sentido da sua adaptação e adequação aos discursos institucionais dos decisores. O modo como o controlo foi exercido através de opções estratégicas manifestadas nos discursos, enformou a construção da programação e da organização da produção musical. No entanto, a análise não se cingirá aos discursos institucionais, procurando contextualizá-los na teia de relações em que se inserem e complementando-os com outros discursos, patentes em periódicos, noutras fontes documentais e nos depoimentos de diversos interlocutores que estiveram ligados à EN.

A análise da produção musical incidirá no modo como esta foi organizada na sua relação com o tipo de controlo exercido na EN. Por outras palavras, quais foram as principais componentes internas que permitiram organizar a produção musical da EN e integrá-la na programação da rádio pública durante o período em estudo? Abordarei a produção musical e as componentes que a constituíram partindo da perspectiva da divisão do trabalho no contexto radiofónico e da criação de um fluxo que garantia a continuidade da emissão e em que os produtos daí resultantes se inseriam

(Hesmondhalgh 2007:47; Williams 1974:86). Esse fluxo é o fenómeno que, segundo Williams, caracteriza a radiodifusão como forma tecnológica e cultural (1974:86). Neste sentido, torna-se central perceber como se organizou a produção musical da EN para compreender esse fluxo que caracteriza as emissões radiofónicas. A análise incidirá, assim, sobre as seguintes componentes e a sua inter-relação, que constituirão objecto de análise, nomeadamente: as orquestras e pequenos agrupamentos musicais; as estruturas de apoio à composição/arranjo musical; o repertório associado ao projecto do “aportuguesamento da música ligeira”; as “vedetas”, ou seja, as principais vozes associadas ao género; os programas/eventos, como o caso do programa *Serões para Trabalhadores*, organizado em colaboração com a FNAT.

A ligação analítica entre as diferentes componentes far-se-á de modo a responder às seguintes questões de partida: Como se formaram as estruturas/componentes principais da produção de “música ligeira” na EN? Quais as principais mudanças nas diferentes componentes? Qual a relação dessas mudanças com as opções estratégicas das três administrações da EN? Qual o resultado dessas mudanças? Em que consistia o “aportuguesamento” da “música ligeira” e como se relacionava com as componentes de produção musical?

A análise das diversas componentes e estruturas permitirá realçar a construção de um imaginário sónico da nação no período em estudo que, como veremos, foi disputado pelos decisores a partir de diferentes localizações ideológicas e articularam-se de modo diverso com a rede de instituições do Estado Novo.

As orquestras e os pequenos agrupamentos musicais, a par do que aconteceu noutras realidades europeias, como em Inglaterra ou Itália, constituem a base da organização da produção musical na rádio. O estudo da programação musical e dos seus principais intervenientes, poderá revelar espaços de negociação e mudanças ao longo do período em estudo. A organização de estruturas de apoio à composição responsáveis pelo fornecimento de repertório às orquestras e outros agrupamentos musicais constitui um dos factores pouco estudados aos níveis nacional e internacional, uma vez que a maioria dos estudos opta por se focar em aspectos da biografia e da produção individual do compositor. A análise à organização da composição e dos compositores, e a sua ligação às orquestras e programação musical da rádio pública, permitirá sublinhar as estratégias levadas a cabo, sobretudo na administração de António Ferro, para institucionalizar a “música ligeira” no âmbito do Gabinete de Estudos Musicais, criado em 1942 no âmbito da EN, e fixar os compositores na rádio pública. Devido ao volume

de partituras existentes no Arquivo de Música escrita da RTP, selecionei o repertório produzido para o Gabinete de Estudos Musicais e enquadrado no projecto de “aportuguesamento” da “música ligeira”.

A ligação entre as orquestras e o repertório inclui também uma análise às vozes que cantavam nos programas radiofónicos, em particular num dos mais emblemáticos programas da EN, *Serões para Trabalhadores*. A identificação das principais “vedetas” da rádio entre 1934 e 1949 permitirá perceber as diferentes posturas das três administrações perante a importância de formar e lançar para o microfone vozes que cativassem os ouvintes. A emergência de um “star system” implica uma análise que partirá da proposta de Dyer (1986).³ A abordagem incide numa leitura das “vedetas” dentro dos sistemas de produção que as geram, descrevendo a sua função cultural enquanto representantes e agentes com capacidade de circular ideias presentes na sociedade (Dyer 1986). Como seria referido posteriormente, os “star systems” nascem da relação simbiótica entre as condições sociais e históricas nos quais emergem (Marshall 1997; McDonald 2000).

No âmbito da produção musical da EN é central a este estudo articular as estruturas/componentes com alguns programas emblemáticos da rádio pública. Selecionei o programa *Serões para trabalhadores*, com início em 1941, procurando realçar a sua ligação simbiótica com a produção musical, ou seja, o modo como o seu lançamento, em colaboração com a FNAT, se inseriu na concepção da estrutura produtiva de “música ligeira” da EN, assim como para destacar as políticas interinstitucionais por detrás do supracitado programa.

Conceitos e fundamentação teórica

A “música ligeira” é uma categoria musical genérica utilizada em países como Portugal, Inglaterra, Itália, França, Espanha, e países da América do Sul, para denominar diferentes práticas musicais e sociais (Moreira, Cidra e Castelo-Branco 2010:872-5). Contribuíram para a construção e disseminação da categoria e do repertório a ela associado novas formas de produção, mediação e recepção musical, o

³ A análise aos “star systems” tem, no entanto, delimitado diferentes abordagens que partem sobretudo dos estudos e literatura teórica associada ao cinema, e, mais em particular aos “film studies” (DeCordova 1990; Dyer 1986; Hartley 2002; Marshall 2006; Ramos e Miranda 1997), sendo ainda escassa em estudos panorâmicos acerca das figuras que se notabilizaram na rádio até aos anos 50 enquanto produto da produção musical.

impacte das novas tecnologias bem como os mercados nacionais e transnacionais das indústrias da música (edição de partituras e de fonogramas, entretenimento e lazer urbano). A designação atribuída nos países supracitados sobrepõe-se em larga medida ao termo em língua inglesa *popular music*. Apesar da utilização da categoria *light music* para designar géneros orquestrais ligados ao contexto dos salões, hotéis, termas e rádio, foi o termo *popular music* que passou a designar aquele leque de práticas musicais (Self 2001:1973-85). Empregarei o conceito émico “música ligeira” utilizado no âmbito da EN, para designar um conjunto de práticas musicais identificadas enquanto tal pelos discursos e intervenientes no período em estudo.

A conotação negativa que o repertório associado ao termo “música ligeira” adquiriu, enquanto música “menor”, com menos “complexidade”, destinada às massas e afastada da concepção do prazer estético associado à música erudita (Middleton 1991), resultou, em parte, de discursos produzidos por intelectuais frequentemente ligados ao campo da música erudita (Id. *ibid.*).⁴

Segundo Middleton, partindo de Birrer (1985:6), existem quatro tipos de definições fundamentais atribuídas à *popular music* e que, na sua forma genérica, se encaixam também na terminologia adoptada para descrever a “música ligeira”:

“Normative definitions: Popular music is an inferior type. Negative definitions: Popular music is music that is not something else (usually ‘folk’ or ‘art music’). Sociological definitions: Popular Music is associated with (produced for or by) a particular social group. Technologic-economic definitions: Popular music is disseminated by mass media and/or in a mass market” (Middleton 1991:4).

A questão da “categorização” musical assume-se como um tema premente nos estudos musicológicos na actualidade, consistindo uma reflexão de partida para várias categorias, géneros e estilos musicais (Castelo-Branco 2008, 2010a; Cidra e Castelo-Branco 2010; Côte-Real 2000; Gelbart 2007; Kirschenblatt-Gimblett 1998; Stroud 2008, e.o.). A abordagem ao texto musical reificado conduziu frequentemente à análise

⁴ Repare-se neste sentido o que escrevem, no caso português, Fernando Lopes-Graça e Tomás Borba acerca da música ligeira, música popular e música folclórica: “Em música entende-se por género ligeiro o que tende mais a agradar que a despertar emoções estéticas de ordem superior” (Graça e Borba 1958:119); “De uma maneira geral, designa-se por música popular toda a música que, sem autoria precisa, se divulgou ou se transmitiu oralmente. Convém, em todo o caso, distingui-la da música folclórica, pois que muita da música popular não é, frequentemente, senão uma certa música profissional vulgarizada, de origem citadina e sujeita a desaparecer com a voga que a popularizou, enquanto que música folclórica é, na realidade, uma forma de arte *sui generis*, verdadeiramente anónima e vinculada às actividades, sentimentos ou cultura especial das populações rurais (Id. *ibid.*:276); “Todas as formas de música vocal, instrumental ou coreográfica cultivadas tradicionalmente pelas populações rurais, arte anónima, portanto, e transmitida oralmente ou graças a primitivos processos de continuidade cultural” (Id. *ibid.*:275).

de padrões de coerência que fabricaram um entendimento acerca das categorias musicais (Gelbart 2007) ao procurar definir os parâmetros que conferem autenticidade e homogeneidade a essa mesma categoria. Os processos que implicaram a recontextualização de práticas musicais, como, por exemplo, a folclorização (Branco e Castelo-Branco 2003), revelam os espaços simbólicos nos quais se operam negociações identitárias, de poder e de autenticidade, que resultam no seu carácter dinâmico e fluido, ao invés da definição de grelhas taxonómicas atemporais e historicamente fabricadas.

Parto neste estudo de três ideias centrais desenvolvidas por diferentes autores para enquadrar a problemática associada à categoria “música ligeira.” Em primeiro lugar, e abordando o caso da “música ligeira” e da sua institucionalização na EN, que alguns géneros e estilos musicais são utilizados como meio de construção e representação de ideologias nacionalistas (Bohlman 2004; Stokes 2001:386-95; Turino 2000:12-7). Em segundo lugar que, ao abordar géneros ou estilos musicais que se inscrevem em categorias genéricas, lidamos com processos historicamente construídos através de uma rede de discursos que envolvem diversos agentes, instituições e contingências sociais (Castelo-Branco 2008; Gelbart 2007; Kirschenblatt-Gimblett 1998; Middleton 1991). Por último, que o enquadramento da definição de género ou categoria implica partir de um referencial histórico no qual a produção dos discursos constitui um elemento central na análise dessas categorias num determinado contexto (Bauman e Briggs 1992; Sparling 2008).

A relação que serve como ponto de partida entre género e contexto histórico pretende apenas remover, na linha dos autores citados, o carácter estático e taxonómico, ao enquadrar o processo no conjunto de actos comunicativos que estão sujeitos a manipulação, mudança e recontextualização. A manipulação do discurso que enforma o género musical e que o utiliza como construção simbólica (Finnegan 1992; Rasmussen 2002) abre caminho para a sua constante recontextualização ao nível da produção, mediação e recepção. Por outras palavras, contempla a análise que tem em linha de conta os diversos textos que produzem esse mesmo género na multiplicidade de relações sociais que o enformam. No caso da “música ligeira” no âmbito da EN, a noção de intertextualidade, frequentemente associada ao estudo das categorias musicais, pode auxiliar a uma melhor compreensão dos diversos textos e práticas associadas à categoria musical. Trata-se assim de evidenciar os vários enunciados que foram manipulados na construção de discursos em torno de ideias nacionalistas e de autenticidade musical num processo de enquadramento institucional de uma categoria genérica - a “música ligeira”.

No sentido atribuído por Bauman e Briggs (1992), a intertextualidade explica o hiato entre vários textos e as características gerais de um género. Por outras palavras, o hiato intertextual é perceptível quando se procura enquadrar elementos dispersos num mesmo género, minimizando discursivamente a distância que os separa, numa tentativa de uniformização, homogeneização ou, indo mais além, criando uma autoridade textual (Id. *ibid.*). Na acepção aqui exposta, a análise discursiva associada aos géneros musicais conduz a uma abordagem que explora os processos sociais que colocam em jogo não apenas a categoria *per se*, mas os processos sociais que participam na construção da história, da tradição, da autenticidade e da identidade (Id. *ibid.*:148).

Partindo desta ideia, interessa-me aprofundar neste estudo o modo como a categoria “música ligeira” se insere nas várias estratégias discursivas das administrações da EN e quais os discursos que a legitimam e recontextualizam, pois é neste espaço que são também recontextualizadas as dimensões de produção e recepção, contribuindo para a afirmação de uma autoridade discursiva sobre o género.

Qual foi no entanto o quadro discursivo em que se inseriu a “música ligeira” no âmbito da produção musical da EN e qual a sua relação com um contexto histórico mais alargado?

As práticas musicais conotadas com aquela categoria estiveram relacionadas com diferentes realidades de produção musical que foram influenciadas pelas contingências locais e pela influência das indústrias transnacionais da música, facto que se traduziu na diversidade e intertextualidade de géneros e estilos musicais. Existem referências à “música ligeira” em Portugal desde o século XIX. Enquanto “música menor” esteve associada aos géneros musicais ligados às representações de operetas, burlescas e zarzuelas, com designações como “composições ligeiras”, “arranjos ligeiros” ou “música vulgar” (Vieira 1900). O final da I Guerra Mundial tornou os restaurantes e *clubs* em lugares privilegiados para a diversão e lazer, nos quais se incluía a música a par de outras actividades, como o jogo (Leitão de Barros 1990). Destacaram-se espaços como o Bristol Club (1918/1927), Club Maxim’s, Club Mayer, e.o. As “orquestras de jazz”, de “variedades” e orquestras “tziganas”, que incluíam no repertório os géneros musicais em voga na época, constituíram a principal atracção para os frequentadores (Id. *ibid.*). Entre os géneros musicais mais populares, considerados comumente como “ligeiros”, encontrava-se o *charleston*, o *fox-trot*, o *one-step*, o tango, o bolero e o fado (Id. *ibid.*). Ainda no início do séc. XX, o conceito de “música ligeira” esteve intimamente ligado à produção do teatro de revista, destacando-se os

compositores Filipe Duarte (1855-1928), Tomás Del Negro (1850-1933), Carlos Calderón (1867-1945), e.o. e, na geração seguinte, Raul Ferrão (1890-1953), Belo Marques (1898-1986), Fernando Carvalho (1913-1967), e.o. (Pavão dos Santos 1978, Rebelo 2010). A emergência de repertórios híbridos resultou da visibilidade e consumo associado aos sucessos do teatro de revista e de músicas populares oriundas de outros meios de produção das indústrias da música (fonográfica e cinematográfica).

As indústrias da música (Williamson e Clonan 2007), com destaque para a produção de repertório que tornasse o negócio rentável, exigiram uma divisão do trabalho musical sem precedentes, com o estabelecimento de orquestras, arranjadores, compositores, etc. O cinema “silencioso/mudo” constituiu disto um exemplo. Foi um importante centro de fixação de pequenos agrupamentos musicais nas diversas salas e animatógrafos do país (Lisboa e Porto). A seu cargo ficava o acompanhamento das imagens projectadas com música, destacando-se a produção musical de compositores, arranjadores e maestros como Manuel Benjamim, Pavia de Magalhães (1885-1960), Nicolino Milano (1876-1962), René Bohet, Luiz Silveira, e.o. O repertório interpretado neste tipo de espectáculos aproximava-se bastante das obras executadas por orquestras ligeiras inglesas, com arranjos de peças populares e obras de música erudita popularizada, influenciados pelos catálogos distribuídos pelas próprias etiquetas das editoras fonográficas, sugerindo músicas para acompanhar os filmes, como o caso do catálogo *Suggestions for music*, da companhia *Edison* que começou a ser editado em 1909 (Larsen 2008:27). Com a entrada do cinema sonoro em Portugal, no início dos anos 30, uma parte considerável desses agrupamentos musicais foi reconduzida para a rádio, onde se estabilizaram alguns dos mais importantes músicos daí provenientes.

Assiste-se também neste período à circulação de várias orquestras associadas aos espaços de lazer (cafés, restaurantes, *boîtes* etc.). A formação de pequenas orquestras e agrupamentos musicais neste circuito era frequente, sobretudo influenciada ora pelas *light orchestras* do Reino Unido, nas quais imperavam os instrumentos de corda, ora pelas *big bands* oriundas dos Estados Unidos da América, com predominância dos instrumentos de sopro, contrabaixo e uma “bateria de jazz”. Os casinos e termas passaram a constituir também espaços performativos para as denominadas orquestras ligeiras, de salão ou de dança. Destacam-se no final dos anos 20 e início dos anos 30 orquestras como: Orquestra Remartinez, Orquestra de António Melo, Orquestra Toselli, Orquestra Sousa Pinto em Lisboa e as Orquestras de Júlio Pimenta e René Bohet, e.o. no Porto. Estas orquestras interpretavam um vasto repertório de melodias populares do

teatro de revista e melodias de matriz rural adaptadas ao *jazz-band* e aos novos géneros musicais em voga.

A construção sónica da Nação: a EN e a produção musical

Qual o papel da “música ligeira” produzida pela rádio na construção do imaginário sónico da nação nas décadas de 30 e 40?

Desde os anos 80 do séc. XX, é notória a abundância de estudos etnomusicológicos em torno do papel da música na construção do imaginário sónico da nação (Bohlman 2004; Hayes 2000; MacCann 2004; Stokes 1994; Turino 2000; Waterman 1990, e.o.). Estes trabalhos apontam o caso das “músicas nacionais” enquanto resultante de processos de construção da diferença, de uma cultura nacional e/ou de uma identidade nacional, delimitando novas fronteiras sónicas que contribuem para a legitimação e “naturalização” do estado-nação, comumente associado ao conceito de modernidade. Aqui surgem frequentemente interpretações do modo como as tradições, materializadas nas recolhas de música de matriz rural e seu arranjo erudito ou popular, reforçam os discursos nacionalistas em torno das características específicas de um povo e da autenticidade das suas práticas expressivas (Rasmussen 2002), exaltando valores como “raça” e “ancestralidade”. A nação apresenta-se como algo atemporal que um grupo literato se predispõe a redescobrir e a cumprir a missão de devolver as “tradições” ao seu povo. Partindo de Anthony Giddens (1994), Tim Edensor refere que o que caracteriza essas “tradições” é o modo como elas podem ser reclamadas em diferentes momentos por diferentes grupos (Edensor 2004:6).

No seu estudo acerca da formação das identidades nacionais, da cultura popular e do quotidiano, o autor defende que a nação é normalmente concebida como o espaço no qual a cultura e o quotidiano operam. A sua crítica vai no sentido de prever como essa cultura é reproduzida e experienciada, ou nas palavras do autor “how they are sustained to succour the illusion that the nation is somehow a natural entity, rather than a social and cultural construct” (Id. *ibid.*:1). É nesta “naturalidade” construída, produzida e reproduzida, que caracteriza os nacionalismos enquanto processos fluidos e com inúmeras variantes na sua génese, que alguns autores têm olhado e repensado expressões institucionalizadas na academia como “invenção da tradição” (Hobsbawm e

Ranger 1983:2) ou “comunidade imaginada” (Anderson 1983:7).⁵ A ideia de “nação” enquanto “comunidade imaginada” está ancorada, segundo Anderson, no modo como factores sócio económicos, nomeadamente o capitalismo, e o desenvolvimento de um campo de comunicação, a imprensa escrita,⁶ contribuíram para a formação dessa comunidade. Como se forma essa ideia de nação como uma “deep, horizontal comradeship” (Anderson 1983:7)? No caso da radiodifusão, quem é essa “comunidade” e quem a imagina? Como imaginam os decisores o seu público? Opto por partir da premissa de que o modo como uma identidade nacional e a própria nação é imaginada depende, em parte, das políticas culturais e instituições que definem e enformam discursos orientadores da acção institucional. Utilizarei a noção de “comunidade imaginada”, partindo de Anderson, para associar os discursos institucionais cuja intenção ambicionava a construção de mitos ontogenéticos e históricos em torno da “nação”, espelhados também no processo de aportuguesamento da “música ligeira”. Considero que a nação pode ser “imaginada” partindo de várias localizações sociais, reclamada por diversos grupos sociais não homogéneos, sujeita à teia de relações e de campos discursivos que a colocam em constante negociação, catapultada pelos diferentes média e tecnologias (Edensor 2004:7).

A abordagem da experiência empírica no caso dos nacionalismos tem resultado em vários estudos orientados para uma análise social que parte de experiências quotidianas e procura integrar os média, instituições, mercado e intervenientes na multidimensionalidade do fenómeno, rejeitando a homogeneidade do colectivo e a linearidade do processo de construção que lhe subjaz (Llobera 1994; Sobral 2003). Hobsbawm é talvez um dos primeiros autores a considerar esta dimensão do problema embora não a valorize na totalidade e não desenvolva o argumento da importância do contexto e dos média no estudo do nacionalismo, ao referir que “(it) requires little comment” (1990:142).⁷

⁵ Nascem assim críticas a alguns dos trabalhos fundacionais das análises em torno do nacionalismo. A concepção de uma certa rigidez analítica que torna perene a autoridade do estado e as suas ramificações regionais e locais como forma de reforçar o poder hegemónico a partir de uma elite homogénea e de um sistema de educação de massas (escolas, museus, etc.) encargos de propagar um conhecimento oficial (Gellner 1983) levanta sérias questões.

⁶ O autor refere-se a esta mudança como “print capitalism”.

⁷ Segundo o autor, “National identification in this era acquired new means of expressing itself in modern, urbanized high-technology societies (...) The first, which requires little comment, was the rise of the modern mass media: press, cinema, and radio. By this means popular ideologies could be both standardized, homogenized, and transformed as well as obviously exploited for the purposes of deliberate propaganda by private interests and states (...) Deliberate propaganda was almost certainly less significant than the ability to make what were in effect national symbols part of the life of every individual and thus

Parto da proposta de Tim Edensor, segundo a qual a tecnologia desempenhou um papel central no modo como se construíram novas experiências em torno do nacionalismo, colocando-o no quotidiano da população e fornecendo-lhe os ingredientes de uma “comunidade imaginada” (Edensor 2004:4). Repare-se que para o autor, a disseminação de novas formas culturais e de entretenimento direccionadas para as massas, com a utilização de novos meios de comunicação escaparam ao controlo do Estado (Id. *ibid.*) que procurou, por vezes, enquadrá-los na sua rede de instituições. Como revelado noutros estudos, a nação pode ser construída a partir de diversas localizações e a rádio, assim como a música popular, desempenham um papel relevante nesse processo (Currid 2006; Hayes 2000; Silva 2005; McCann 2004; Turino 2000). É a abrangência dessas localizações que não pode deixar passar para segundo plano o papel da tecnologia, enquanto factor social e cultural, na possibilidade de construção dos nacionalismos. O desenvolvimento tecnológico permitiu diferentes concepções do espaço público e privado (Flichy 1997) e novas formas de produção e consumo cultural, resultando ainda que “different uses of technology reflect different aesthetics and cultural priorities” (Théberge 2001:3).

A construção sónica da nação não é, por isso, alheia à rádio e a outros meios de comunicação, mas antes constitui uma sua missão central. De resto, é fundamental perceber que a rádio tem um desenvolvimento histórico assente nas possibilidades tecnológicas disponíveis e que, a sua utilização pelos decisores, dependeu em parte do que esta lhes podia oferecer. Ou seja, “a rádio” não constitui um meio de comunicação atemporal e a-histórico, tendo sofrido diferentes desenvolvimentos (Flichy 1997:136-49), e assumindo-se, a partir da década de 20 do séc. XX, como um dos mais importantes aparelhos domésticos eléctricos. A rádio tinha uma grande vantagem relativamente aos fonógrafos, nomeadamente a capacidade de alterar o volume da escuta, facto que cativou desde logo os ouvintes (Cerchiari 2001:84.). O resultado foi trágico para a indústria fonográfica, que assistiu a uma queda acentuada das suas vendas, com cerca de 60% na RCA Victor e 50% na Edison (Id. *ibid.*). A resposta da indústria fonográfica surge em 1924 por Louis Sterling, que introduz a prática da gravação eléctrica de fonogramas (Id. *ibid.*:83-8). A expansão da rádio possibilitou, para além da emergência de um mercado de aparelhos receptores, o desenvolvimento de equipamento que proporcionava a emissão, tratamento e amplificação da informação

to break down the divisions between the private and local spheres in which most citizens normally lived, and the public and national one” (1990:142).

sonora com maior qualidade e potência. Em suma, o modo como se constrói o imaginário sónico da nação e o papel da rádio nesse processo dependeu, em larga medida, dos desenvolvimentos tecnológicos que possibilitaram colocar em prática as estratégias dos decisores.

No entanto, de que modo foi organizada a música na programação radiofónica? Como se possibilitou a criação e fixação de estruturas de produção musical no contexto radiofónico?

A produção académica no âmbito dos estudos em comunicação há muito que passou da análise de conteúdos e dos textos reificados para uma análise mais diversificada que coloca em relação os diferentes agentes envolvidos nos processos de mediação (Marris e Thornham 2005:195-9). Proponho partir da análise à programação musical radiofónica, para sublinhar a relação entre a produção musical e a mediação de conteúdos. Uma vez ultrapassadas as dificuldades técnicas que impediam nos anos 20 e início dos anos 30 a continuidade das emissões radiofónicas (Méadel 1994), rapidamente a radiodifusão progrediu para formas de organização e estruturas mais complexas e com serviços técnicos especializados, sobretudo ao nível das rádios estatais, definindo estratégias de programação próprias. Segundo Méadel,⁸ esta nova fase permitiu a emissão contínua de diversos conteúdos com regularidade, continuidade e a consequente definição de grelhas de programação aliadas a uma noção de “fluxo”. Como refere Williams: “In all developed Broadcasting Systems, the characteristic organization, and therefore the characteristic experience, is one of sequence or flow. This phenomenon, of planned flow, is then perhaps the defining characteristic of broadcasting, simultaneously as a technology and as a cultural form” (Williams 2005/1974:231).

A emissão radiofónica assente na regularidade e continuidade da transmissão permitiu não apenas que a rádio oferecesse no girar de um botão diferentes conteúdos, mas que a programação radiofónica se transformasse numa sequência, ou várias sequências de eventos/programas oferecidos numa única estação (Id. *ibid.*). Se num primeiro momento a rádio procurou variedade na sua programação, constituiu nova etapa a tendência para a especialização crescente de conteúdos.⁹ A programação

⁸ A socióloga Cécile Meadel refere que, no contexto francês dos anos 30, a regularidade de emissões foi garantida pelo modo como as rádios passaram a cumprir de modo constante as grelhas de programação que eram distribuídas pelos jornais, encaminhando, obviamente, para uma noção de continuidade da transmissão dos programas radiofónicos (Id. 1994:9 e sgs.)

⁹ Segundo Williams: “Then as the service extended, these items, still considered as discrete units, were

acarretou, assim, diferentes preocupações por parte das estações emissoras, que revelavam diferentes posturas perante o equilíbrio entre as várias categorias de programas, englobando categorias genéricas como entretenimento, informação, desporto, música, discos, entre outros. A especialização da programação implicou, em alguns casos, a divisão da emissão em dois momentos distintos, destinados a uma audiência diferenciada entre programas de “cultura popular” e “alta cultura”. A necessidade de categorizar as tipologias de programas musicais por via das suas funções, dividindo frequentemente, pelo menos neste período, em “educativo, ligeiro ou sério”, remeteu para o princípio da construção da programação fundamentada em noções como “unidade” ou “variedade” (Arnheim 2003/1933). Existem no entanto outros factores marcantes para a construção da programação radiofónica, como o estudo do papel dos intervenientes responsáveis pela organização e concepção dos conteúdos (Ahlkvist 2001).

Ancorando o meu trabalho num artigo basilar acerca da programação radiofónica da autoria de Méadel e Hennion (1986), pretendo abordar a programação não enquanto uma dimensão textualmente reificada, mas compreender a realidade dos mediadores e da dimensão das mudanças e negociações ao analisar o papel dos programadores enquanto responsáveis pela selecção dos conteúdos radiofónicos e dos discursos que os enformam. A mediação de conteúdos na construção da programação revela sobretudo qual o papel dos “mediadores práticos de significados” (Id. *ibid.*) ou seja, não apenas das suas opções mas também das contingências que as definem.

Neste sentido, creio, justifica-se uma análise que considere as várias dimensões da produção e da mediação no contexto da programação, abordando o papel dos decisores enquanto agentes históricos fundamentais na mediação de significados. Como adverte David Brain (1989), esta reflexão deve ser estabelecida tendo em conta as relações entre a produção de significados e o contexto social no qual estes tomam lugar, reportando o modo como os decisores, programadores e os responsáveis pela programação entendem o seu contexto social. A mediação de significados ocorre, no entanto, num determinado contexto que coloca outro tipo de questões que considero pertinentes. A programação radiofónica e os seus mediadores organizaram os recursos

assembled into programs. (...) With the increasing organization, as the service extended, this ‘programme’ became a series of timed units. Each unit could be thought of discretely, and the work of programming was a serial assembly of these units. Problems of mix and proportion became predominant in broadcasting policy. (...) there was a steady evolution from a general service, with its internal criteria of mix and proportion and what was called ‘balance’, to contrasting types of service, alternative programmes” (Williams 2005/1974:232).

da rádio com a finalidade de manter o fluxo da programação referido por Williams (2005/1974). Trata-se, portanto, de perceber quais as condições de produção em que as mediações e negociações têm lugar e qual o contexto social e cultural que as enforma. A decisão de colocar o enfoque na produção constitui, por este motivo, uma prioridade neste estudo, porquanto sublinha as estruturas organizativas dispostas no sentido de mediar determinados significados.

A perspectiva em torno da produção musical no contexto radiofónico parte, assim, da análise de um processo que resulta do cruzamento entre os textos, discursos, conteúdos e a organização das várias componentes/estruturas musicais assentes na divisão do trabalho que, dependendo de várias contingências, configuram o produto final, depois inserido na programação radiofónica. Neste sentido, a produção relaciona-se com diferentes factores, como a organização, as redes de trabalho, a divisão do trabalho, os intervenientes e os discursos que a enformam.

Adopto a perspectiva que toma a produção enquanto um “processo profundamente cultural” (Hesmondhalgh 2007:47), ligado a diversas contingências mas, sobretudo, a mudanças sociais e culturais que decorrem ao longo de um tempo histórico e que configuraram novas perspectivas acerca da sua organização e mediação de significado. A análise incidirá no contexto organizacional, nas contingências internas e externas e na divisão do trabalho como elementos centrais à abordagem apresentada. Neste âmbito, a relação entre “objectos culturais” e organizações sociais ficou essencialmente marcada pela perspectiva da “produção da cultura” (Peterson 1979), como revela o artigo de Peterson (2004), revisto em co-autoria com Anand, que foca seis níveis de análise da produção cultural: tecnologia, leis e regulação, estrutura da indústria, estrutura da organização, carreiras e mercados. A divisão permite realçar o modo como os elementos simbólicos de uma determinada cultura são enformados pelos sistemas nos quais são produzidos, distribuídos, avaliados, ensinados e preservados (Peterson e Anand 2004).

O enfoque das teorias organizacionais passou a ser não apenas o modo como se realizava a produção, mas também a relação entre organizações, formas de produção, promoção e distribuição dos produtos associados a um conjunto de contingências (Hirsh 1972; Peterson 1979). Outras abordagens, como a de Howard Becker incidiram mais nas redes de pessoas que trabalhavam de forma colaborativa numa determinada dinâmica de produção. Os “art worlds” procuravam evidenciar “the network of people whose cooperative activity, organized via their joint knowledge of conventional means

of doing things, produces the kind of artwork that the art world is noted for”¹⁰ (Becker 1982:x). Estes estudos incidem mais nas contingências da produção do que no produto em si e nos discursos sobre ele.

Partindo de Hirsch e DiMaggio,¹¹ Malm e Wallis (1992) abordaram a interacção entre a música, os *mass media* e a actividade musical. Para Malm e Wallis, a perspectiva da produção da cultura resulta na análise da indústria da música como o conjunto de “artists, composers, individuals and organizations that are involved in the process of producing, performing, manufacturing and disseminating music for a mass audience” (Malm e Wallis 1992:5). A produção define-se aqui como um complexo leque de relações entre a indústria da música, o meio onde esta opera e as contingências associadas, analisando o contexto, o texto e a influência dessa produção a nível local. A abordagem sistémica dos autores enquadra o conceito de indústria da música enquanto um conjunto de sistemas que operam a diversos níveis, nomeadamente internacional, nacional e local. A “indústria da cultura” tem, pois, para os autores uma conotação diferente daquela proposta por Adorno e Horkheimer em 1947, e posteriormente sintetizada por T. Adorno em 1963, sobretudo na dimensão da standardização e da pseudo-individualização a ela associada. No entanto, para Malm e Wallis, a organização das indústrias da cultura e a divisão do trabalho inerente à sua estrutura constituem pontos de contacto com Adorno.

O conceito “indústria”, como referiu Adorno noutro artigo, deve ser cuidadosamente lido e interpretado como algo que diz respeito à standardização dos produtos e à racionalização das técnicas de distribuição, e não apenas ao processo de produção (Adorno 2003:33). Assim, o conceito de produção que aqui utilizo está intimamente ligado ao conceito de divisão do trabalho, que encontramos noutras análises, como a de Raymond Williams (1981), que define eras distintas da produção cultural na Europa, nomeadamente “Patronage and Artisanal”, “Market Professional” e “Corporate Professional” (1981:44-54). Na última era, Williams aponta sobretudo a

¹⁰ Repare-se no entanto que a análise de Becker inclui a abordagem das convenções, inovações e a coordenação entre os diversos indivíduos imbuídos numa actividade criativa. Becker define algumas categorias de análise no sentido de realçar as diferenças que podem ser observadas na relação entre os artistas e o produto artístico na relação com o seu “art world”.

¹¹ A estes autores se ficou a dever uma visão de carácter socioeconómica acerca da produção da denominada “commodified culture”. A análise de Hirsch focou a relação que se estabeleceu, por exemplo, entre companhias fonográficas e outras empresas cujo objectivo era o lucro, sublinhando a variedade de incertezas que conduzem, como defesa, à hiperprodução de produtos culturais. Por outro lado, ainda que não seja central na nossa discussão, o autor tomou como caso a organização de mecanismos de promoção de produtos, nomeadamente a relação entre a indústria fonográfica e a rádio, realçando como esta cooperação serve também interesses relacionados com a maximização do lucro.

organização e divisão do trabalho num ambiente organizacional bem como a adaptação que várias profissões sofreram com a emergência dos novos média (1981:52-3).

No caso da música, músicos, compositores e maestros, foram enquadrados em empresas privadas e instituições estatais, ingressando em novas formas de organização, novas funções e adaptando a sua própria actividade aos novos média. Segundo Hesmondalgh (2007:54), o conceito de “corporate” de Williams não permite, no entanto, realçar a complexidade que subjaz ao processo de mudança na produção. A alteração de nome para “complex professional” evidencia, segundo o autor, o aumento significativo da complexidade da divisão do trabalho nos contextos de produção de textos que tem a sua génese nos serviços de radiodifusão dos anos 20 e 30 (Hesmondalgh 2007:54-5). Adoptarei, portanto, associado à ideia de produção, o conceito de divisão de trabalho numa era de maior complexidade profissional marcada pela produção de bens e industrialização da cultura, de avultados investimentos em maquinaria, como no caso da rádio, organização da produção, na qual os bens culturais são enquadrados, repensados e negociados.

Estudos em torno da relação entre rádio e música

O estudo da relação entre rádio e música constitui ainda um terreno pouco explorado na Musicologia Histórica e na Etnomusicologia. O surgimento da rádio nos anos 20 e o posterior cenário da II Guerra Mundial despoletou projectos e estudos no âmbito da psicologia da arte (Arnheim 1933) e da sociologia (Lazarsfeld 1940, Adorno 1941, 1945), que reflectiram acerca dos efeitos deste novo meio de comunicação de massas e das suas possibilidades propagandísticas e publicitárias.

Incontornável na literatura da especialidade é o momento do surgimento, em 1930, do projecto de investigação em torno da rádio, intitulado *Radio Research Project* (1937-1944),¹² na *Princeton University*, liderado por Paul Lazarsfeld (1901-1976) e apoiado pela *Rockefeller Foundation*. O objectivo principal consistia na recolha de dados e no seu tratamento para posterior utilização por potenciais clientes, abordando quais as preferências, porquê, e de que modo os conteúdos radiodifundidos afectavam os radiouvintes. A pesquisa acolheu, em 1938, Theodor Adorno como responsável pela

¹² Em 1944 o projecto foi alargado a outros média e renomeado *Bureau of Applied Social Research* (Saettler 2004:243).

secção dedicada ao estudo da programação musical radiofónica. A colaboração, apesar de curta na sua duração,¹³ resultou em vários textos que revelam a crítica ao próprio projecto, à metodologia utilizada, à sociologia norte-americana e à presumível utilização da rádio como meio de cultura. Dos ensaios produzidos por Adorno, destacam-se *The Radio Symphony* (2002/1941), *Analytical Study of the NBC Music Appreciation Hour* (1994/1938-40) e *A Social Critique of Radio Music* (1945). O autor foca o papel específico da música no contexto radiofónico partindo de eixos analíticos como a mercantilização e o fetichismo, a crescente standardização da música e o efeito ideológico da rádio. A crítica é direccionada, nos vários artigos, para a presumível “democratização” da rádio e dos seus conteúdos, apontando para o que considera ser o imanente autoritarismo social daquele meio, que impede os ouvintes de criticarem a realidade social (Adorno 2002/1941).

Nos estudos mais recentes, a relação entre rádio e música com o seu contexto histórico, cultural e social constitui uma importante alavanca nas abordagens que procuram encontrar as contradições inerentes aos processos sociais e culturais envolvidos. São vários os estudos que espelham abordagens contextualizantes e que focam o papel desempenhado pela rádio, por exemplo, no âmbito da propaganda em contextos beligerantes ou ditatoriais ou como instituição que se relaciona com outros organismos estatais. Destacam-se os trabalhos de Andrea Bohlman (2006) com a relação entre música, rádio e Estado na Polónia, Brian Currid (2006) e a construção do imaginário sónico da nação no contexto da Alemanha Nazi, ou Bryan McCann (2004), num estudo sobre as mudanças na produção da música popular brasileira durante o regime de Getúlio Vargas, na relação da rádio com as empresas privadas que comercializavam fonogramas e partituras.

O impacto da rádio nos estilos e géneros musicais locais através da construção sónica da nação constituiu um dos focos de vários estudos que procuram na relação da produção musical radiofónica e da sua ligação aos processos de institucionalização de técnicas de composição evidenciar a reconfiguração de estilos e géneros musicais presumivelmente autênticos, como revelam as abordagens das etnomusicólogas Ljerka Rasmussen (2002) e Salwa Castelo-Branco (1993) em torno dos contextos Jugoslavo e Egípcio, respectivamente. O estudo de Rasmussen é fundamental porquanto analisa o

¹³ Adorno terminou a sua colaboração com o projecto no final de 1939 ou início de 1940, existindo algumas dúvidas quanto à data precisa. Sabe-se, no entanto, que escreveu em 1940 a Walter Benjamin referindo que estava livre do projecto (Leppert 2002:214).

arranjo musical à luz do processo de folclorização que, alinhado com a política cultural do Estado, permitiu a emergência da “Newly Composed Folk Music” (Id. *ibid.*:15 e segs.). No âmbito do contexto egípcio, a etnomusicóloga Salwa Castelo-Branco (1993) abordou a relação entre a rádio e a vida musical em quatro épocas distintas,¹⁴ revelando que a rádio constitui no Egipto um importante motor da produção e disseminação musical, assim como “an important source of patronage for composers, song text writers, solo vocalists and ensemble musicians” (Castelo-Branco 1993:1236), enformando “a model for the modern Egyptian popular song which had repercussions in other Arab countries.” (Id. *ibid.*:1237).

O papel da rádio enquanto disseminador do repertório musical é incluído na equação que pretende perceber os motivos por detrás das estratégias das administrações que lideram as rádios e pela tentativa destas em controlar a recepção e a crítica, como no caso da BBC e do repertório “ultramoderno” entre 1922 e 1936, abordado por Jenniffer Doctor (1999).

No contexto português existem vários estudos que reflectem a tendência de relacionar a música com a orientação das administrações radiofónicas, mesmo quando a rádio não constitui o objecto de estudo central. Manuel Deniz Silva, musicólogo que se dedica sobretudo ao estudo dos primeiros anos do Estado Novo, aborda esta temática na sua tese de doutoramento (2005). A perspectiva que adopta para estudar o campo musical português entre 1926 e 1945 pretende, no capítulo correspondente à radiodifusão (Silva 2005:331 e segs.) um entendimento de vários assuntos que se prendem com a emergência da rádio em Portugal e o impacte social que essa tecnologia teve na reconfiguração da produção e escuta musicais. Por outro lado, demonstra o interesse na ligação entre as administrações da EN, o poder político e a música, numa tese acerca do campo musical português nos primeiros anos do Estado Novo, com especial enfoque na música erudita. O autor tem publicado vários trabalhos em torno do desenvolvimento da radiodifusão no período compreendido entre 1933-1945 (Manuel Silva 2008:365-97), focando em particular a relação entre propaganda e divertimento na programação da EN, e, de modo substancial, a história da rádio no séc. XX (Id. 2010b:1080-7).

¹⁴ A autora divide a história da rádio no Egipto em quatro fases, nomeadamente a rádio amadora (1923-1934); a época que inicia com a fundação da ESB (Egyptian Radio Broadcast Station) (1934-1947); a “Era da rádio”, com a passagem da rádio pública para a administração egípcia (1947-ca. 1975) e de 1975 a 1992.

Existem ainda alguns estudos que não tendo como enfoque a música ou a produção musical (Balsebre 2001; Hayes 2006; Ribeiro 2005; Santos 2004), abordam a radiodifusão no seu contexto histórico. Nesta linha, estudos ligados à área da comunicação social desbravaram o caminho na análise documental em torno da rádio no contexto português até cerca de 1945, destacando-se os trabalhos de Rogério Santos (2004) e de Nelson Ribeiro (2005). O primeiro, para além de vários artigos, publicou no livro *As Vozes da Rádio (1924-1939)*, uma síntese bem documentada da história da rádio em Portugal, focando a realidade das “rádios minhocas”,¹⁵ e das três maiores radiodifusoras nacionais, o Rádio Club Português, a Rádio Renascença e a EN. Noutro estudo, que tem como balizas temporais o período de 1933 a 1945, Nelson Ribeiro (2005) abordou a instrumentalização da EN como meio de propaganda. Este estudo, ancorado na literatura das Ciências da Comunicação, centra-se na temática da propaganda e na análise de conteúdo orientada para questões ideológicas. No entanto, não é efectuada a ligação da emergência da rádio pública ao contexto internacional, que assistiu a diversas experimentações das quais os decisores da EN não se alhearam.

Os estudos em torno da EN tendem a focar as matrizes analíticas ancoradas apenas na questão da ideologia e dos discursos enquanto reprodutores ou não dessa ideologia, não revelando o conjunto de processos e contingências que contribuem para um entendimento mais amplo da actividade radiofónica e da sua relação com a música.

Metodologia

O carácter histórico desta dissertação suscitou questões metodológicas que se prenderam com a selecção das ferramentas analíticas apropriadas para abordar o objecto de estudo, inspiradas em várias disciplinas como a Sociologia da Música, a Antropologia, os Estudos em Música Popular e, principalmente, a Etnomusicologia. Procurei orientar a narrativa histórica de modo a conferir uma coerência e regularidade factual a elementos por vezes dispersos no contexto estudado. Por outro lado, analisei o modo como a categoria “música ligeira” foi produzida e construída historicamente na EN a partir dos arquivos documentais constituídos por fontes escritas, espólios pessoais, e os testemunhos orais dos intervenientes.

¹⁵ As “rádios minhocas” eram pequenas rádios amadoras associadas, por vezes, a colectividades de Bairro, como a Rádio Graça.

As práticas musicais no seu contexto de produção, mediação e recepção têm sido abordadas a partir de diferentes posturas disciplinares que, em maior ou menor grau, se distinguem da perspectiva mais convencional da Musicologia Histórica. Não obstante, no âmbito da Sociologia da Música e da Etnomusicologia, são vários os autores que procuram empreender um olhar contextualizante em torno das práticas musicais ao invés de uma separação do objecto de estudo do seu respectivo contexto (Martin 2003:130). No campo da Sociologia da Música, as abordagens históricas (DeNora 1995, DiMaggio 1986; Raynor 1972, e.o.) centram a sua análise no contexto económico, político e institucional no qual emergiram as práticas musicais estudadas. Neste sentido, o interesse pelo funcionamento das indústrias da música (Williamson e Cloonan 2007) obrigou à formulação de metodologias que contemplassem o estudo do processo de produção e das mudanças operadas na indústria enquanto resultado de novas possibilidades tecnológicas, lideranças e estratégias de marketing (Hesmondhalgh 1996; Negus 1999) contemplando uma perspectiva da sua história (Gronow e Ilpo 1998) e de outros contextos que não apenas o dos grandes conglomerados (Malm e Wallis 1984, 1992).

Partindo dos Estudos em Música Popular, em particular da perspectiva de Simon Frith a metodologia aplicada procura considerar a “música ligeira” não como um produto final, mas antes como o resultado de processos complexos que aglomeram várias contingências (Frith 1987:54), tal como abordado por autores que focam outras dimensões como as interações entre consumo e produção (Becker 1982), contemplando também a mediação (Hennion 2003:81).

A perspectiva histórica que adoptei centrou-se na dimensão institucional na qual têm lugar alguns destes processos, em particular a produção musical e os discursos associados à “música ligeira” na EN na relação com as dimensões sociais e culturais, indo além de uma história institucional ou da categoria musical abordada (Vieira de Carvalho 1992:14). A linha da abordagem histórica que sigo neste estudo é vincada pela produção da Etnomusicologia, em particular da denominada Etnomusicologia Histórica, que encontra grande eco nos trabalhos dos académicos Kay Kaufman Shelemay (1980), Veit Erlmann (1999), Philip Bohlman (2004), Timothy Taylor (2007), e.o. A componente histórica na Etnomusicologia foi contemplada desde os anos 50 (Bielawski 1985; Merriam 1967; Nettl 1958), embora tenham sido poucos os estudos de carácter histórico até aos anos 80 do séc. XX (Kurkela 1994:402-405; Shelemay 1980:233) em parte porque a disciplina teve na etnografia do “presente” a sua principal ferramenta

metodológica (Nettl 2005:185). Não obstante, o resgate da dimensão diacrónica foi organizado no modelo proposto por Timothy Rice em 1987, baseando-se no anterior modelo analítico de Alan Merriam (1964). Influenciado por Geertz e Merriam, Rice avançou com o modelo de como os sistemas simbólicos são historicamente construídos, mantidos socialmente e aplicados individualmente (Rice 1987). A dimensão histórica, ausente do modelo inicialmente proposto por Merriam, ganhou destaque porquanto se definia em articulação com os outros dois níveis que formavam o modelo tripartido.

Tornando-se evidente a expansão dos objectos de estudo incluídos no âmbito disciplinar da musicologia em geral¹⁶ e da etnomusicologia em particular (Bergeron e Bohlman 1992), a componente histórica assumiu-se como central em várias destas abordagens. Proponho assim partir da perspectiva de Philip Bohlman (2008) ancorada na produção teórica de Michel Foucault. Segundo o autor,

“It is in the historiographic concepts of Michel Foucault that we most completely encounter the notion of understanding the past by encountering the ways in which its inhabitants constructed their self-knowledge (Foucault 1972). This epistemic knowledge is suggestive for the ethnomusicological fieldworker, not least because it resides in one of the premises with which fieldworkers struggle with objectivity in the present. The episteme in the archaeology of the past, however, produces a history through “the conditions of possibility” (Foucault 1970:xxii), and therefore we encounter it in the “space of knowledge” representing a music culture or community. Musical practices not only take place in this space of knowledge, but their performative nature means that they transform that space into a field for expressing identity” (Bohlman 2008:260).

A abordagem metodológica que interessa neste estudo consiste, em parte, em perceber como é que os discursos sobre as práticas musicais emergem em determinadas condições históricas, sociais e culturais, ou seja, “How is it that one particular statement appeared rather than another?” (Foucault 1972:27, *apud* Taylor 2007:5). E para o efeito, o posicionamento do investigador na luta com a objectividade no presente torna-se um dos pontos fulcrais na análise de práticas musicais e discursos sobre a música, tal como revela também o trabalho de Rice (1991) desenvolvido na linha da filosofia e fenomenologia hermenêutica. O abandono da construção da realidade no quadro da objectividade e do domínio determinista da “causa-efeito” é reequacionado através do

¹⁶ Como referiram Bergeron e Bohlman (1992), a musicologia encontrava-se perante um novo desafio, nomeadamente, a viragem que incluía o estudo de diversas músicas em lugar da “Die Musik” que ocupou durante largos anos os estudos de música. A mudança considerável de enfoque, com o cruzamento entre os diferentes cânones (Bergeron e Bohlman 1992), conduziu a musicologia através de um período de reflexão crítica, produzindo novas metodologias. Acerca da relação do cânone da música popular com a história da música, consultar o livro “De-canonizing Music History” (Kurkela e Väkevä 2009), em particular os capítulos da primeira parte do livro intitulada “Re-locating Art and Popular in Music”.

encontro entre “os sentidos do mundo do outro com os sentidos do mundo do observador através da experiência” (Pestana 2008:35).

Centrando-me mais nos processos do que nos produtos musicais, a articulação das diferentes experiências subjectivas, nomeadamente a do investigador e a dos interlocutores, enformam a construção do próprio objecto de estudo.

Podemos estender esta questão ao modo como práticas e géneros musicais evocam, elas próprias, discursos e narrativas historicamente construídas e mantidas socialmente (Bohlman 2008:262). É neste contexto que a etnografia que se debruça sobre assuntos que não dizem respeito ao presente, mas sim ao passado, resgata alguns dos discursos individuais,¹⁷ percebendo as condições e o contexto da sua emergência ou, como sintetiza Bohlman, passar de “perceiving musical objects in the past to understanding how music has historically served as a means of knowing the past” (Id. *ibid.*:260). Partindo das premissas de Mary Des Chene, esse passado histórico assume-se como o meu “terreno”, uma vez que “the field may not be a place at all, but a period of time or a series of events, the study of which will take a researcher to many places” (1997:68).

A Pesquisa

Quando iniciei a pesquisa procurei demarcar as balizas temporais e institucionais do meu estudo. Para tal, foi necessário identificar os principais intervenientes, as mudanças internas e externas à instituição, categorias émicas utilizadas, como “música ligeira”, o que contribuiu para uma noção de campo delimitada pela recolha e análise dos dados empíricos. Neste sentido, a natureza dinâmica do trabalho realizado nos arquivos modelou e orientou a “etnografia histórica” em direcções diferentes do ponto de partida. Tal como referido por vários antropólogos e etnomusicólogos (Bohlman 2008; Cunha 2004; Des Chenes 1997:66-85; Stoler 2002), o investigador é convidado a olhar para os fragmentos da história no sentido de localizar um passado distante e de interpretar as fontes e documentos, com uma abordagem crítica que conduz à problematização da noção de “Arquivo”.¹⁸

¹⁷ Segundo o etnomusicólogo Philip Bohlman: “These different modalities further allow us to recognize that each individual narrates the past not only as she remembers it through her own experiences, but in very selective ways. In the field, the past is conveyed to us through personal narratives and decisions about what to remember (Bohlman 2008:256).

¹⁸ A reflexão sobre este problema tem sido alvo de atenção na antropologia, sobretudo no que respeita aos denominados arquivos etnográficos (p.ex.: Duby 1999) e ao seu contributo para a história da disciplina.

A dimensão modeladora e dinâmica do trabalho de arquivo ficou patente ao condicionar a orientação da pesquisa, que passou por diversas fases e objectos de estudo: a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional entre 1934-1956 (2005-2006); As Orquestras da Emissora Nacional de Radiodifusão entre 1934-1956 (2006-2007); A Produção Musical na Emissora Nacional entre 1934-1949; Produção Musical, “Música Ligeira” e “Aportuguesamento” na Emissora Nacional entre 1934-1949. As mudanças operadas resultaram das fontes documentais encontradas nos arquivos consultados, da interpretação do investigador e do cruzamento com outros dados recolhidos através de entrevistas.

A questão sobre a natureza do arquivo tornou-se central no que respeita aos pressupostos metodológicos desta dissertação. Se por um lado é possível definir o arquivo como “(...) that primary site of state monumentality, (...) the very institution that canonizes, crystallizes, and classifies the knowledge required by the state even as it makes this knowledge available to subsequent generations in the cultural form of a neutral repository of the past” (Dirks 2001:107), uma problematização partindo do terreno revelou que podemos tratar de “arquivos” ao invés de uma noção de “arquivo”, uma vez que nem todos eles se constituem do mesmo modo, nem têm o mesmo objectivo.

É de realçar, neste sentido, que as fontes localizadas nos vários arquivos periféricos têm sido marginalizadas no que respeita à construção de narrativas históricas acerca do Estado Novo em detrimento de outros tidos como centrais (Domingos e Pereira 2010:14-9), resultando na “imposição de um olhar construído a partir do topo e que em seguida cobre toda a sociedade” (Id. *ibid.*:14). Nos vários assuntos e temáticas a indagar em torno do Estado Novo, o investigador deparar-se-á com “arquivos pouco explorados, mal inventariados ou não inventariados de todo, não localizados, abandonados ou até destruídos” (Domingos e Pereira 2010:15).

No decorrer da presente investigação, com excepção do Arquivo Oliveira Salazar, depositado na Torre do Tombo, não foi possível registar outro arquivo consultado que estivesse organizado, totalmente catalogado ou com a documentação completa, sendo comuns hiatos cronológicos e a ausência de fontes institucionais.

Tomando como exemplo o Arquivo de Música Escrita e o Arquivo Histórico, ambos da RDP, centrais no desenvolvimento desta dissertação, verifiquei que perceber a

sua organização e informação é tomar contacto com a própria história do arquivo, ou noutras palavras, da relação das suas administrações com a conservação da documentação institucional. Pretendo com isto assinalar que, sobretudo no caso do Arquivo Histórico da RDP, este não se apresentava como um arquivo formado, catalogado, preparado para consulta, e continha escassa informação anterior aos anos 50.

A pesquisa documental foi realizada entre 2005 e 2010 e incidiu em três áreas distintas: institucional, periódicos e espólios pessoais. Dos arquivos institucionais, destaco a pesquisa realizada na RDP, no Arquivo Histórico documental (2005-2010) e Sonoro (2007-2010), no qual se encontra alojada a informação referente à Emissora Nacional. A metodologia aplicada foi condicionada pelo acesso às fontes, uma vez que durante a realização da pesquisa o arquivo sofreu uma profunda remodelação e transitou de local por diversas vezes, estando inacessível ao público (Antigo Museu da Rádio, Edifício da RTP situado do Prior Velho, Edifício na Rua de São Marçal, Arquivo Histórico e Documental/ Arquivo Sonoro nas actuais instalações da RTP/RDP). Uma vez que a informação recolhida dizia respeito a vários assuntos, foi essencial a construção de bases de dados com o software *Filemaker* (5,6,7) de modo a articular os vários tipos de documentos (Base de dados para periódicos, repertório, processos mais extensos como ordens de serviço da EN, documentação relativa à rádio - SPN/SNI- e legislação).

A recolha e o tratamento dos dados permitiram separar as fontes por tipologias e temas, nomeadamente documentos institucionais relacionados com as diferentes administrações, nos quais procurei a informação acerca de orientações específicas para a definição das estratégias e das políticas de programação; documentos relacionados com informações internas (*Ordens de Serviço* entre 1935 e 1949), legais e orçamentais da EN (Consulta dos orçamentos entre 1935 e 1949); correspondência e relações institucionais; recortes de jornais, periódicos da especialidade e partituras.

Contemplei as partituras que deram entrada na EN até 1949 e respeitantes à “música ligeira”, sendo que uma grande parte destas era catalogada com a letra L (de ligeiro). Não obstante, centrei a análise nas partituras da 3.^a Secção do Gabinete de Estudos Musicais, catalogadas, sem distinção ou referência de tipologia (instrumental, vocal, etc.) com a cota GEM, e que constituem a base do projecto de aporuguesamento da “música ligeira”. Consultei ainda, na RDP diversos fonogramas, sobretudo em suporte de DAT, com o registo sonoro de alguns programas radiofónicos e música

gravada no estúdio da EN, bem como música editada pelas companhias fonográficas com cantores, orquestras ou maestros da rádio pública.

Uma parte considerável da recolha passou pela análise dos periódicos *Rádio Semanal* (1934-1949) e *Rádio Nacional* (1937-1949), na Hemeroteca Municipal de Lisboa e na Biblioteca Nacional (2005-2009), com o objectivo de analisar a programação diária que permitiu a recolha de informação acerca das grelhas de programação e suas características. O cruzamento da informação oficial interna com os periódicos permitiram captar dinâmicas de funcionamento da EN e dos principais debates em torno dela, ao contribuir para um melhor entendimento dos próprios discursos oficiais e dos processos de negociação por detrás de aspectos centrais da produção da “música ligeira” naquele contexto.

Para além deste material, consultei ainda o espólio do Engenheiro Couto dos Santos (1896-1976)¹⁹ doado ao Museu das Comunicações, com documentação da AGCTT (2007), o espólio de Pedro do Prado (1908-1990),²⁰ doado ao Museu da Música (2007), o espólio de Ivo Cruz (1901-1985),²¹ depositado na Biblioteca Nacional (2008), o arquivo do INATEL - Lisboa (2009), documentação referente à FNAT, INATEL-Braga, com alguns elementos da actividade local.

¹⁹ Luís d’Albuquerque Couto dos Santos (1896-1976) foi Administrador Geral dos Correios, Telégrafos e Telefones entre 1933 e 1965. Foi responsável por um período de renovação e expansão da rede telefónica nacional (Decreto-Lei 1959 de 3 de Agosto de 1937). Estudou Engenharia em Bruxelas, vendo-se obrigado a regressar a Portugal após o dealbar da I Guerra Mundial. Terminou na Faculdade de Ciências do Porto, em 1920, a sua Licenciatura. Iniciou, nesse ano, a sua carreira académica como assistente da disciplina de Física na Faculdade de Ciências do Porto. Em 1929 assumiu a função de Chefe de Gabinete do Ministro do Comércio e das Comunicações João Antunes Guimarães, até 1932, ano em que regressa ao Porto para ingressar nos seguintes cargos: chefe das Oficinas da Companhia Carris de Ferro do Porto, engenheiro-inspector das obras da Santa Casa da Misericórdia do Porto, secretário da Associação de Engenheiros Cíveis do Norte de Portugal e comissário do Governo para as Companhias Reunidas de Gaz e Electricidade de Lisboa (G. Santos 2010:74-5). Em Agosto de 1933 foi nomeado pelo ministro Duarte Pacheco para a função interina de administrador-geral dos CTT, passando a definitivo em 1938. O trabalho desenvolvido na AGCT passou pela reestruturação dos serviços e modernização tecnológica até à sua aposentação, em 1965. Em 1947 foi ainda responsável pela fundação das Obras Sociais dos CTT, oferecendo aos trabalhadores “assistência médica, farmácia, hospitalização, infantários, cantinas, centros de recreio e desportos, etc.” (*Boletim do Clube Filatélico de Portugal* N.º 284, Abril de 1976). O seu espólio encontra-se depositado na Fundação Portuguesa das Comunicações.

²⁰ Pedro de Oliveira Leitão do Prado (1908-1990) foi o responsável pelos serviços de música ligeira e música erudita da Emissora Nacional entre 1942 e 1974. Com António Ferro, foi uma das figuras de maior influência na organização musical do período em estudo, estando na génese de iniciativas como o Gabinete de Estudos Musicais (1942), as temporadas sinfónicas no Teatro Nacional de São Carlos e no Teatro Tivoli (Caseirão 2010:1063).

²¹ Ivo Cruz (1901-1985) foi director Orquestra de Câmara da Emissora Nacional entre 1934 e 1935 a convite de António Joyce, o primeiro director da EN (1934-1935), sendo dispensado daquele cargo pela administração de Henrique Galvão, director da rádio pública entre 1935 e 1940, aquando da profunda reestruturação levada a cabo. Ocupou o importante cargo de presidente da Associação de Classe dos Músicos Portugueses, depois designado Sindicato Nacional dos Músicos, e foi também representante dos músicos à Câmara Corporativa, mantendo sempre a sua actividade como maestro e compositor (Silva e Latino 2010:350-352).

A consulta realizada na Torre do Tombo - Arquivo Oliveira Salazar (2007-2008) permitiu aprofundar as relações da EN com a rede de instituições do Estado Novo. Neste sentido, destaco a documentação que trabalhei em 2008 pertencente ao arquivo do SPN/SNI ali depositado. Para além da documentação que servirá de base para futuras investigações, existem várias pastas referentes à rádio e música, nomeadamente ao papel que o SNI, através da Presidência do Conselho, desempenhou na regulação das rádios no período entre 1939 e 1950, bem como os processos de pedidos de apoio das sociedades de concertos organizadas em Lisboa e de várias colectividades de bairro.

Procurei ainda contemplar diversas realidades radiofónicas internacionais, em particular com a pesquisa realizada em Londres (2006), na *British Library* e em Milão (2006), no *Archivio di Stato*, onde se encontravam vários periódicos de rádio, documentos telefilmados e livros comemorativos que continham informações sobre os assuntos indagados.

A documentação consultada foi complementada com várias entrevistas realizadas a interlocutores ligados directa ou indirectamente à história da rádio em Portugal, nomeadamente, Maria Eugénia (n. 1927), cantora (a personagem “Geninha” do filme *A menina da Rádio*) em actividade na EN entre 1944 e 1948, Nini Remartinez (n.1919) (cantora do duo *Irmãs Remartinez*), Henrique Luz Fernandes (n.1927) (violoncelista da Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional), Carlos Menezes (1920-2011) (guitarrista da Orquestra Ligeira), Maria de Lurdes Resende (n. 1927) (cantora da EN), Artur Garcia (n. 1937) (cantor formado no Centro de Preparação de Artistas), Simone de Oliveira (n. 1938) (Cantora formada no centro de preparação de artistas), Igrejas Caeiro (1917-2012) (locutor da EN), Leonor de Sousa Prado (1917-2007) (violinista que colaborou como solista na Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional e esposa de Pedro do Prado).

Procurei dividir as entrevistas em duas partes nas quais abordei, respectivamente, a história de vida do interlocutor e as memórias em torno da sua actividade profissional na EN. Optei então por elaborar guiões com questões abrangentes (Spardley 1979:120-131; Burgess 1997:107-118) que denotassem o percurso de vida, a orgânica da produção musical na EN, as histórias do quotidiano na rádio pública, deixando espaço aos interlocutores para conduzirem o seu discurso.

No decorrer da investigação e das entrevistas surgiram pessoas centrais para o entendimento do universo que me proponho estudar. Foi no entanto Nini Remartinez, cantora do duo *Irmãs Remartinez* e do *Coro Feminino* da EN, com 89 anos à data da primeira entrevista, a principal interlocutora deste trabalho. Para além da sua memória,

a sua história de vida acrescentou uma visão interna aos factos estudados, muitas vezes ilustrados através de múltiplas histórias acerca de si, do seu grupo, de outros intervenientes e do dia-a-dia na EN. Através de Nini Remartinez cheguei a mais figuras que se tornaram centrais ao desenvolvimento da pesquisa e que entrevistei, nomeadamente Maria Eugénia (08/07/2007), protagonista do filme *Menina da Rádio*, Milú (21/10/2006), Maria de Lourdes Resende (08/06/2009) e Artur Garcia (22/11/2007), todos cantores na EN em diferentes momentos.

Também os músicos de orquestra foram contemplados neste âmbito, embora tenha sido difícil a localização de figuras que no activo nos anos 40. Foi realizada uma entrevista a Henrique Luz Fernandes (11/03/2006), violoncelista da Orquestra Sinfónica da EN e amigo pessoal de Frederico de Freitas (1902-1980), e outra a Carlos Menezes (30/05/2007), guitarrista da Orquestra Ligeira da EN desde final dos anos 40. Todos os entrevistados concederam o acesso à documentação dos seus espólios pessoais constituídos maioritariamente por recortes de jornais e fotografias. Existiram ainda outros intervenientes que, por vários motivos, não foi possível entrevistar mas com quem mantive conversas informais acerca de assuntos internos da EN, nomeadamente Igrejas Caeiro, Artur Agostinho, e.o.

Os dados recolhidos através das entrevistas foram cruzados com a documentação escrita de modo a assegurar a sua fiabilidade. Esta validação constituiu um processo complexo de cruzamento de informação recolhida nos periódicos, entrevistas, documentos oficiais e internos da EN, de outros organismos do estado, procurando sublinhar a construção de narrativas partindo de diferentes posicionamentos ideológicos e institucionais.

1. Rádio, estado e música nos anos 30: entre o “projecto artístico” de António Joyce (1934-1935) e o “espírito reformador” de Henrique Galvão (1934-1941)

Introdução

Este capítulo tem como objectivo analisar as estratégias adoptadas na EN pelas administrações de António Joyce (1934-1935) e de Henrique Galvão (1935-1941), abordando a estrutura institucional criada, os principais intervenientes e mediadores, bem como as mudanças na programação musical. Será também apresentado o contexto de emergência da rádio pública, evidenciando os principais intervenientes que se envolveram no movimento de discussão em torno da necessidade de criação de tal estrutura. A análise incidirá ainda nas principais linhas políticas que influenciaram a estratégia delineada pelas duas administrações da EN, suas diferenças e os momentos de mudança interna e externa que marcaram as políticas de programação que afectaram a vida da rádio pública e a sua produção musical.

1.1) Os antecedentes da rádio pública (1920-1933)

A história da rádio em Portugal divide-se, como noutros contextos coevos, em períodos que registam diferentes utilizações das possibilidades daquele meio tecnológico. Como refere Rogério Santos (2005:49-71), existiram algumas experiências que contribuíram durante o período da I República para o desenvolvimento da Telegrafia/Telefonia Sem Fios (TSF) em Portugal. Ainda que a história das primeiras transmissões radiotelegráficas, que carecem de uma investigação de fundo, seja significativa para entender o modo como essa tecnologia foi utilizada em diferentes contextos, interessa sobretudo perceber o momento em que surgiram as emissões radiofónicas com grelhas de programação regulares e elaboradas de modo continuado. As movimentações de vários amadores no sentido de regulamentar o enquadramento da TSF marcaram o interesse de legalizar a instalação dos postos emissores, evidenciado no pedido efectuado no final de 1923 à Administração Geral dos Correios e Telégrafos (AGCTT). A introdução do altifalante na década de 20 permitiu que a rádio fosse ouvida por mais pessoas, deixando de ser um acto de procura de sons dos “senfilistas”.

Tal mudança foi apenas possível quando os emissores de faísca e receptores de galena foram substituídos por aparelhos tecnologicamente mais desenvolvidos, com a utilização das válvulas e do altifalante, que substituiu, em 1925, o auscultador.

A segunda metade dos anos 20, em consequência da visibilidade da rádio entre os amadores, assistiu a um florescimento de várias estações emissoras, comumente referidas como “rádio minhocas”, que transmitiam com alguma regularidade. Destacam-se neste período a Rádio Condes (1925), a Hertziana (1928), a Rádio Motorola (1929), em Lisboa, e a Ideal Rádio (1925), a Rádio Porto (1925) e a Sonora Rádio (1929), no Porto.

A expansão traduziu-se na fundação, em 1926, da Rede dos Emissores Portugueses (REP), sendo que “em 1929 havia cerca de 70 amadores, número que subiu para 274 em 1931” (Santos 2005:71). O aumento deveu-se, em parte, à emergência de uma nova geração ligada à radiodifusão e adeptos da ideologia autoritária que substituiu a primeira geração de radiófilos republicanos. A mudança foi visível no papel que viriam a desempenhar figuras como o Conde de Penha Garcia (1872-1940) ou o Capitão Jorge Botelho Moniz (1898-1961), este último responsável pela fundação da Rádio Parede em 1928 e, posteriormente, uma figura de destaque à frente do Rádio Clube Português (RCP), fundado em 1931.

Os anos 30 marcam, por isso, um novo período da radiodifusão em Portugal, não apenas pela fundação do RCP e de outras rádios de menores dimensões,²² mas também pela publicação do estatuto de radiodifusão que consignava, ao abrigo do Decreto-lei n.º 17.899 de 29 de Janeiro de 1930 “o monopólio do estado em todo o território da república” (art.º 1.º) através do direito deste na atribuição de “licenças para o estabelecimento e exploração de estações emissoras experimentais ou para estudos científicos, na área da sua jurisdição” (art.º 5.º). A abertura de concurso público para a “aquisição do material e instalação de duas estações emissoras e uma retransmissora de *relais* deixava antever o interesse do estado no lançamento de uma rádio estatal que era preenchido, até ao aparecimento da Emissora Nacional de Radiodifusão, pelo RCP (Santos 2005, Silva 2010b).

Começaram então as movimentações no sentido de se lançar o projecto para a criação de uma estação emissora estatal. Em 1931, João Antunes Guimarães (1877-

²² A Alcântara Rádio (1931), o Clube Radiofónico de Portugal (1931), a Rádio Amadora (1932), a Rádio Graça (1932), a Rádio Luso (1932) e a Rádio São Mamede (1933), em Lisboa; a Rádio Porto (1925), a Ideal Rádio (1925), a Sonora Rádio (1929), o Rádio Clube Lusitânia (1932) e a Invicta Rádio (1932), no Porto (Silva 2010b:1080).

1951),²³ que foi, entre 1929 e 1932, Ministro do Comércio e Comunicações nos governos de Ivens Ferraz (1870-1933) e Domingos de Oliveira (1873-1957), abriu um concurso público que previa a construção de um emissor de onda média em Lisboa (*O Século*, 17/10/1931). No mesmo ano, o director do Jornal *O Século*, Pereira Rosa (1885-1962) liderou a iniciativa de organizar o *I Congresso Nacional de Radiotelefonía* (*O Século*, 8/11/1931) ao qual aderiram várias estações emissoras.²⁴ O apoio à iniciativa parecia unânime, assim como o desejo de criar uma estação emissora oficial: “O sr. D. Eugénio de Avillez, Presidente da Rede dos Emissores Portugueses, aplaude a iniciativa tomada pelo “Século”. Fala o emissor que primeiro fez ouvir a voz de Portugal na Austrália e na Rússia: “os emissores particulares desejam a Emissora Nacional” (*O Século*, 18/11/1931).

A mobilização e o entusiasmo em torno da possibilidade da criação de uma emissora do estado encontram-se documentados nos periódicos, com informações quanto à aplicabilidade de tal emissor: “Para o desenvolvimento do turismo no nosso país, muito contribuirá a instalação da Emissora Nacional” (*O Século*, 20/12/1931), bem como ao acompanhamento do processo de aquisição do material necessário à sua construção: “No vapor ‘Baron Forbes’ deve chegar brevemente a Lisboa, vindo de Glasgow, com a 1.^a remessa de material para a Emissora Nacional, carga especialmente constituída pela ferragem destinada às antenas e por 18 caixotes com diversos acessórios (...)” (*Diário de Notícias*, 02/02/1932).

No programa do *I Congresso Nacional de Radiotelefonía*, foram várias as moções apresentadas que marcariam, com maior ou menor influência, o futuro enquadramento da radiodifusão em Portugal. Uma parte da discussão passou pela definição do regime legal da radiodifusão, tendo como opções o monopólio total do estado como verificado em Inglaterra, ou o modelo misto desenvolvido em França, com espaço para a iniciativa privada (Artº. 7,²⁵ Decreto-Lei 22.783 Junho de 1933). O engenheiro Arantes e Oliveira (1907-1982),²⁶ que pertenceu à direcção do RCP,

²³ João Antunes Guimarães (1877-1951), católico conservador, estava próximo do núcleo duro de Salazar. Foi um dos principais defensores do ruralismo salazarista, considerando que a excessiva industrialização ocorrida nos anos 20 havia deslocado para os centros urbanos muitos trabalhadores rurais, enfraquecendo assim tal actividade. Ao longo da sua carreira política ocupou os cargos de Presidente da Comissão Central da União Nacional (1932), Presidente da Província do Douro Litoral e Vogal da Comissão Administrativa dos Portos do Douro e de Leixões, e.o.

²⁴ Os postos CT1B0, CT1EB e CT1DH foram os primeiros a aderir (*O Século*, 13/11/1931).

²⁵ “As emissoras nacionais de radiodifusão serão exploradas directamente pelo Estado ou por entidades particulares em regime de concessão”.

²⁶ Arantes de Oliveira (1907-1982), concluiu o curso de Engenharia Civil da antiga Escola Militar em 1929, alcançando em 1947 o posto de Major. Leccionou várias disciplinas relacionadas com a engenharia

durante o período correspondente à Guerra Civil de Espanha (1936-1939), apresentou uma proposta intitulada *A Organização da Radiodifusão Nacional e o papel das emissoras particulares de onda média*, que contribuiu para a definição do regime misto posteriormente adoptado pelo Estado (Carvalho 1996:683), na qual se previa o funcionamento de postos emissores particulares, embora com a proibição da publicidade, como de resto ficaria regulamentado no Decreto-Lei n.º 22.784 de 29 de Junho de 1933. Tal proibição marcava o claro controlo que a AGCT queria sobre a radiodifusão em Portugal, criando as regras necessárias de um monopólio estatal que, ainda que permitisse a existência de rádios privadas, condicionava o acesso destas à publicidade, que constituía, por seu turno, um dos principais meios do seu financiamento.²⁷ O RCP, através do seu director, o Capitão Botelho Moniz, contestou tal medida e travou uma luta com a AGCT e com Couto dos Santos. Apenas em 1936, foi permitido ao RCP a transmissão de publicidade, autorizada pelo ministro das obras públicas e comunicações Silva Abranches (1888-1939),²⁸ que assumira funções naquele ano, depois do afastamento estratégico de Duarte Pacheco no âmbito de uma reestruturação do governo de Salazar.²⁹ Por outro lado, o Decreto-Lei n.º 22.783 de 29

militar nos anos 30 e 40, passando à reserva em 1952. Ocupou diversos cargos na Câmara Municipal de Lisboa, destacando-se a direcção dos Serviços de Urbanização e Obras. Marcelo Caetano considerou-o discípulo de Duarte Pacheco, com quem manteve alguma proximidade. Foi nomeado, em 1947, director do Laboratório Nacional de Engenharia Civil, e, em 1954, Ministro das Obras públicas, cargo que manteve até 1967. Assumiu então, nesse ano, a função de Presidente do Conselho Superior de Fomento Ultramarino e de Administrador da Companhia de Diamantes de Angola e, entre 1970 e 1972, o de Governador-geral de Moçambique, sendo depois nomeado membro vitalício do Conselho de Estado (Carvalho 1996:683-5).

²⁷ A medida em torno da proibição da publicidade radiofónica foi particularmente contestada pelo Rádio Club Português e resultou numa ampla discussão em vários periódicos da época. Logo em 1934, Couto dos Santos, administrador da AGCT, enviou uma carta ao Ministro das Obras Públicas e Comunicações referindo que “(...) Fui então procurado pelo Sr. Capitão Botelho Moniz, Director do RCP que me entregou o requerimento junto. Nele se requer o consentimento, com carácter provisório, para continuar a fazer publicidade, baseando-se precisamente na disposição legal que servira de base à circular (§ 3º, art. 15º do Decreto nº 22.784), e alegando que se trata de uma questão de vida ou de morte para o RCP visto que as suas receitas não chegam para pagamento de compromissos que tomou para o seu estabelecimento. Conquanto saiba que o espírito do decreto foi o de proibir, sem restrições, a publicidade, quer-me parecer, lendo bem o texto legal, que a sua redacção se presta efectivamente à interpretação que lhe pretende dar o RCP. E, por isso, me permito solicitar a V. Ex.ª se digne indicar-me como devo proceder, parecendo-me no entanto que, a dar-se consentimento a uns, se deve dar a todos” (FPC/ECS).

²⁸ Joaquim José de Andrade e Silva Abranches, natural de Viseu, concluiu o curso de Engenharia da Escola Militar em 1912, alcançando no ano seguinte o posto de Tenente. No âmbito da I Guerra Mundial, esteve na Batalha de La Lys (1918), regressando no mesmo ano a Portugal, onde foi condecorado com a comenda da Ordem de Torre e Espada. Ocupou diversos cargos na Companhia dos Caminhos de Ferros e no Governo, destacando-se, neste último, o cargo de Ministro das Obras Públicas e Comunicações (1936-1938) e Ministro da Guerra –interino- (1936) (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* 1945:847, vol. 28).

²⁹ Duarte Pacheco foi afastado em 1936 após a não aprovação da proposta de lei sobre a Urbanização da Costa do Sol, por questões quanto ao direito de propriedade e aos interesses privados da região a urbanizar. Segundo Franco Nogueira, referindo-se a Duarte Pacheco: “No país, este é popular e admirado

de Junho do mesmo ano criou uma taxa a ser paga pelos proprietários de aparelhos receptores de radiodifusão, constituindo um importante rendimento para a AGCT.

A proposta apresentada no supracitado congresso por João Boto de Carvalho (1900-1960),³⁰ um dos fundadores do Rádio Club Português, intitulada *A organização dos programas da Emissora Oficial*, revelava a preocupação com a orientação de programação de tal estação emissora: “As normas de carácter geral a que obedecerá a organização dos programas da emissora oficial devem ser previamente formuladas por uma comissão, constituída por elementos representativos do pensamento e da actividade nacionais” (Boto de Carvalho 1932).

No seguimento do Congresso, o Eng.º Duarte Pacheco, que sucedera a João Antunes Guimarães na pasta das Obras Públicas e Comunicações, fez aprovar em 1933 um conjunto de medidas que visavam relançar uma política de renovação das telecomunicações no país e garantir que “os trabalhos de montagem da Emissora Nacional em onda média prosseguem com celeridade, tudo fazendo prevêr que a sua inauguração será feita em prazo não superior a seis meses”, sendo igualmente importante “promover a organização dos serviços radioelétricos e dos Estúdios da Emissora Nacional, em condições de não iludir as esperanças que todos põem na realização de tam importante melhoramento (...)” (Decreto-Lei 22.783, Junho de 1933). Outro assunto abordado no documento legal consistia na nomeação de uma Comissão Administrativa dos Estúdios e uma Comissão de Programas da Emissora Nacional. A primeira poderia se “nomeada livremente pelo Ministro das Obras Públicas e Comunicações e de entre individualidades de elevada cultura artística, musical ou literária, especializadas em assuntos de radiodifusão” sendo que “nela poderão ter representação os organismos oficiais que tenham a seu cargo relacionados com a radiodifusão”. Por seu turno, a Comissão Administrativa dos Estúdios seria “constituída pelo director artístico dos Estúdios, que será o presidente da Comissão de Programas,

mas o seu dinamismo por vezes atrabiliário lesou muitos interesses particulares; politicamente tem a oposição dos meios da União Nacional e da ortodoxia do regime; e uns e outros pretendem o seu afastamento” (1977:351, Vol. II). Com o afastamento, regressou ao Instituto Superior Técnico, com um sentimento de grande injustiça pela medida de Salazar. No entanto, teve sempre presente que regressaria um dia ao seu cargo, facto que se verificou em 1938, nomeado presidente da Câmara Municipal de Lisboa e Ministro das Obras Públicas e Comunicações, cargos que ocupou até à data da sua morte, em 1943.

³⁰ João Boto de Carvalho (1900-1960), advogado, licenciado em Direito pela Universidade de Lisboa. Foi fundador do Rádio Club Português e presidente da sua Assembleia Geral, acumulando ainda com o cargo de director da Associação Jardins-Escola João de Deus. Foi também deputado à Assembleia Nacional na legislatura de 1938-1942 (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* 1945:990, vol. 4).

pelo director técnico dos Estúdios, que será o engenheiro director das estações emissoras, e por um vogal comercialista” (*ibid.*).

Estavam assim lançadas as bases para a fase experimental da EN, que iniciou, de acordo com o Jornal *O Século*, a 25 de Maio de 1934, com a realização de “experiências de resistência que se prologarão durante 3 dias (...)”, com a transmissão do “concerto de uma orquestra e em seguida discos de música” (*O Século* 26/05/1934). Ainda em 1934, a gestão da Emissora Nacional foi entregue nas mãos da recém-empossada Comissão Administrativa, denominação atribuída à direcção, desempenhando um papel fundamental como meio de propaganda, disseminação ideológica e centralização da produção musical.

1.2) A Comissão Administrativa de António Joyce (1934-1935)

A primeira administração da EN, nomeada em 1934 preocupou-se, num primeiro momento, em ultrapassar as dificuldades técnicas provenientes das deficitárias condições de emissão e recepção das ondas hertzianas, como de resto foi frequente noutros países (Méadel 1994; Santos 2005), e na integração dos recursos artísticos existentes fora da EN nos seus quadros, como orquestras, cantores e compositores. O início das sessões experimentais da EN, em 1933, teve o objectivo técnico de testar a capacidade do emissor de 20 kW colocado em Barcarena, através da qualidade de emissão e recepção das ondas Hertzianas. Em 1934 foi nomeada uma comissão administrativa pelo ministro Duarte Pacheco, para levar a cabo a organização interna e estratégia de programação radiofónica da EN. De acordo com o Decreto-Lei 22.783 de Junho de 1933, “os serviços de radiocomunicações” estariam subordinados ao “Ministério das Obras Públicas e Comunicações por intermédio da Administração Geral dos Correios e Telégrafos”.

A AGCT, encabeçada por Couto dos Santos, figura próxima de Duarte Pacheco, escolheu alguns dos seus quadros superiores para delinear o plano técnico e financeiro

da estação oficial, com a nomeação do Engenheiro Manuel Bívar (1906-1993)³¹ para o cargo de director técnico e Jorge Braga³² para as funções de director financeiro (*Diário de Lisboa*, 21/06/1934).

A Comissão Administrativa da EN foi presidida por António Joyce (1888-1964), uma figura com várias ligações ao campo musical enquanto compositor e regente de orfeões (Brissos 2010:664-665). Ao longo do seu percurso profissional, ocupou cargos públicos como o de Governador Civil de Bragança, Secretário-geral do Governo Civil de Lisboa, e secretário particular do Presidente da República Teixeira Gomes. Durante o período da República, para além da regência do Orfeão de Coimbra, esteve presente na Conferência da Grande Guerra em 1917, auxiliando o ministro dos Estrangeiros. A sua actividade política manteve-se após no período da Ditadura Militar e Estado Novo, com várias publicações sobre assuntos administrativos políticos e civis. No entanto, a escolha de António Joyce prendeu-se com o seu conhecimento musical, adquirido na Real Academia dos Amadores de Música, assim como a actividade musical que desenvolvera enquanto director do Orfeão Académico de Coimbra e o conhecimento que revelava da música tradicional, tendo escrito o *Relatório do Júri Provincial da Beira Baixa: IV — Acerca das canções populares de Monsanto e Paul*, publicado no periódico *Ocidente*, em 1939 (Id. *ibid.*:665). Destacavam os periódicos da época o “seu sincero e inabalável patriotismo”:

“O sr. Dr. António Joice, a cargo de quem fica a parte artística da Emissora, é uma pessoa que, além da sua competência excepcional em assuntos musicais e da sua cultura geral, tem demonstrado várias vezes e em ocasiões bem diferentes o seu sincero e inabalável patriotismo, a sua isenção absoluta em servir o País. Escolhendo-o para director artístico da nossa primeira estação de radiodifusão o sr. Ministro das Obras Públicas e Comunicações teve assim a preocupação de confiar tão delicado serviço a um técnico de conhecidos méritos que não tem de prestar agora as suas provas iniciais - e de servir mais uma vez os interesses da nação.” (*Diário de Lisboa*, 21/06/1934).

³¹ António Manuel Santiago Barjona de Freitas Weinholtz Bivar (1906-1993) cursou engenharia no Instituto Superior Técnico, especializando-se depois em Radiotelefonia em Nova Iorque. Integrou os quadros da Administração Geral dos Correios e Telégrafos em 1933, com a função de fiscalizar a construção de uma emissora nacional. A 1 de Maio de 1934 foi promovido a adjunto da Direcção dos Serviços Radioeléctricos, assumindo em Abril de 1935 a direcção dos mesmos (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* 1945:758, vol. 4). Desde a inauguração da Rádio Pública que desempenhou a função de director técnico da EN, da qual foi presidente da direcção desde 02/02/1974 até ao afastamento compulsivo em 08/06/1975. Para além de representar Portugal nos mais importantes congressos internacionais de radiodifusão, integrou, a partir de 1950, o Grupo de Estudos de Televisão que planificou a implementação técnica da Televisão em Portugal. Coordenou ainda várias equipas de estudo para a expansão da radiodifusão em Angola e Moçambique (*ibid.*, actualização de 1981:270, vol. 2).

³² Não existe informação sobre Jorge Braga, com excepção do cargo que ocupou como Director dos serviços de contabilidade da Administração Geral dos Correios e Telégrafos nos anos 30.

A nomeação da comissão administrativa da EN evidenciava duas grandes linhas de orientação - a técnica e a “artística”- procurando também para os seus quadros colaboradores que possuísem um perfil caracterizado pelo patriotismo e que fossem “defensores dos interesses da nação”. Por outro lado, apesar da preocupação de servir o Estado Novo, nenhum dos decisores nomeados estava directamente ligado à propaganda do regime, provocando, como será abordado, uma tomada de posição de algumas figuras de destaque que definiam o centro orgânico e ideológico dessa área específica de acção.

1.2.1) A Emissora Nacional como instrumento de acção política

No período inicial da Emissora Nacional, a propaganda representou, um campo de conflito entre os interesses de algumas instituições do Estado Novo. Na primeira administração, pelo menos até 1935, a propaganda não seria uma prioridade da EN, com reflexo na programação comumente categorizada nos periódicos da época como “artística”. A rádio pública não podia, segundo alguns sectores do regime, remeter o seu plano de acção a questões técnicas e artísticas. A propaganda do regime, a sua disseminação e inculcação deviam constar entre as prioridades da estratégia da rádio do estado a par da cultura (*Diário de Lisboa*, 21/06/1934).

No entanto, tais estratégias que orientassem o “poderoso instrumento de cultura e propaganda” (*ibid.*) nem sempre foram delineadas de modo claro pela administração de António Joyce, nem tinha sido esclarecido pelo Estado Novo que papel teria a EN na representação dos seus ideais e na sua rede de instituições estatais, sobretudo no que respeita à propaganda. A dependência directa do MOPC e da AGCTT, colocando a EN sob a alçada directa de Duarte Pacheco, bloqueou de modo inequívoco, neste período inicial, um possível domínio do SPN, e as intenções do seu director, António Ferro, de transformar a rádio pública num meio inequívoco de propaganda do regime. Álvaro Contreiras, proprietário e director da revista *Rádio-Ciência*, publicação periódica dedicada aos assuntos radiofónicos, foi uma das figuras que questionou qual devia ser o rumo ideológico da EN. No artigo *O Secretariado de Propaganda é a única entidade que deve dirigir a Emissora Nacional*, o autor afirma que:

“(…) o Secretariado de Propaganda é o organismo naturalmente indicado para agregar aos seus serviços tudo quanto à Emissora diga respeito (...). O Secretariado de Propaganda nunca poderá cumprir cabalmente a alta missão para que foi creado se a Emissora Nacional não fizer parte integrante dos seus serviços que são os

únicos que podem oferecer-lhe ambiente propício ao desenvolvimento da nossa vitalidade” (*Rádio-Ciência*, Maio de 1934).

A emissora do estado tardaria até se encontrar sob a alçada do SPN, na década de 40. Apesar dos ataques externos, uma das principais preocupações da recém-empossada administração foi delinear uma política de programação para a EN. Esta centrou-se sobretudo na música, no teatro radiofónico, no noticiário e nas palestras.

“Além de música e teatro, Dr. Joyce disse-nos haver o programa educativo que muito compensará a falta de educação primária e secundária entre a população afastada. “Palestras serão uma das feições proeminentes e incluirão uma série sobre países estrangeiros descrevendo a sua história, clínica, produções e maneiras de viver. Palestras em outras línguas descrevendo atracções de Portugal para os amigos de turismo conhecerem e visitarem Portugal. Uma das feições interessantes será a série de festivais Nacionais, uma noite que será dedicada exclusivamente à literatura e musica dum certo país com uma palestra de introdução pelo embaixador ou ministro desse país. A primeira desse género será a do Brazil e espera-se que a noite dedicada à Inglaterra seja no Outono deste ano.” (entrevista a António Joyce. *Rádio Jornal*, 22/07/1934).

Tal como acontecia noutras estações radiofónicas estatais no contexto internacional, a definição de uma política de programação que conciliasse a parte falada e a musical foi uma preocupação geral dos decisores. António Joyce edificou um conjunto de orquestras e agrupamentos musicais que consumiram uma parte significativa do orçamento geral e que incluíam: a Orquestra Sinfónica dirigida por Pedro de Freitas Branco, uma orquestra sinfónica mais pequena dirigida por Venceslau Pinto, os dois septiminos dirigidos por Flaviano Rodrigues e Luís Barbosa, a orquestra de câmara dirigida por Ivo Cruz, e a Orquestra de Salão dirigida por Lopes da Costa. Por este motivo, Duarte Pacheco incumbiu Couto dos Santos de efectuar junto da Comissão Administrativa um controlo efectivo das contas, antevendo a desorganização interna. De acordo com Couto dos Santos a situação administrativa e financeira da EN, em 1935, era catastrófica uma vez que não havia controlo das despesas nem sequer reuniões da Comissão Administrativa (TT/AOS/CO/OP 7/3, *Gerência da Comissão*, 29/04/1935).

No entanto, ainda que seja na sequência de um relatório de Couto dos Santos que é proposta a demissão de António Joyce, a Primavera de 1935 marcou o início de várias mudanças internas no domínio da propaganda na EN. A instabilidade começava a reinar no interior da EN e abria o espaço necessário para figuras como António Ferro reclamarem para o SPN a alçada da rádio pública. O director do SPN ambicionava controlar a EN com o objectivo de integrá-la na política de propaganda por si delineada. As lutas pelo controlo ideológico da EN provocaram então movimentações por parte de

António Ferro e de Duarte Pacheco, exigindo a intervenção directa do Presidente do Conselho. Salazar, em conjunto com a ACGTT nomeou, em Março de 1935, Fernando Homem Cristo (1900-1995) para levar a cabo a missão de integrar a EN na política e ideologia do Estado Novo.

O perfil de Homem Cristo e a sua escolha realçavam uma postura clara de Salazar: não entregar ao SPN o destino da acção e programação da EN. Salazar não pretendia a mobilização das “massas”, do “povo”, como acontecia com os regimes congéneres, preferindo uma política vocacionada para o entretenimento que conduzissem a um “autocontentamento conformista” e “submissão da grande massa da população” (Vieira de Carvalho 1996:649). Esta vertente da política do Estado Novo foi esclarecida por Salazar na série de entrevistas concedidas a António Ferro em 1933:

“[António Ferro]- O povo gosta, na verdade, que pensem nele que procurem divertilo e acarinhá-lo... Contentar o Povo e não descontentar os grandes, eis a máxima dos que sabem governar” disse Maquievel que não era tão feio como o pintavam. [Salazar]- tem toda a razão (...) A música, na minha opinião é um dos grandes elementos dessa animação do povo. (...) Convenceremos assim o povo, pouco a pouco, de que pensamos nele, de que a sua felicidade e o seu bem-estar constituem uma das nossas maiores preocupações...” (Ferro 2003/1933:56).

O controlo da população e a mobilização das massas constituíam para Ferro, como no caso italiano ou alemão, a garantia da manutenção do poder. Em contraste, a concepção elitista e conservadora de Salazar considerava-a apenas como “um serviço de informação das actividades e realizações do regime que a má fé, a mentira e a insídia subversiva dos seus inimigos obrigava a criar” (Rosas 2003:XXX).

O projecto “artístico” de António Joyce parecia não responder ao desígnio e missão de transformar a EN num meio de acção política que, mais do que entreter e preocupar-se com o “bem-estar” do “povo”, deveria preocupar-se com a população apolítica, convencendo-a dos ideais do Estado Novo, ao valorizar, promover e exaltar a sua obra. Foi com este propósito que Salazar escolheu um antigo aluno de direito da Universidade de Coimbra, uma figura da sua confiança, ligado à União Nacional³³ e

³³ A União Nacional assumiu-se como partido único na orgânica do Estado Novo. A sua origem remonta à ditadura militar, tendo sido fundado em 1930 com o objectivo político de “preparar a constitucionalização da Ditadura” (Braga da Cruz 1996:989). Após a aprovação de estatutos em 1932, muitas das suas principais figuras ocupariam lugar no governo de Salazar. Como refere Braga da Cruz (Id. *ibid.*) “Era o governo à frente do partido da UN e não a UN à Frente do Governo”. Após a constituição que deu nome ao Estado Novo, e numa altura de organização das principais estruturas de disseminação e inculcação ideológica, a UN realizou em 1934 o seu I Congresso que visava delinear os objectivos da sua acção na orgânica do regime, em particular “a natureza não totalitária e subalterna da organização, para se afirmar como única organização política permitida, em face da ameaça do nacional-sindicalismo, e para atribuir a função primordial da institucionalização do regime e de construção do corporativismo” (Id. *ibid.*). A sua acção, para além do seu papel nas eleições para a Assembleia Nacional,

com papel de destaque no âmbito do Instituto Nacional de Trabalho e Previdência – Fernando Homem Cristo (Gonçalves e Gonçalves 1975:19).

A sua função na Emissora, que manteria apenas durante 1935³⁴ consistia em fiscalizar e conferir que a “parte falada” se traduzisse num discurso ideologicamente orientado e que assim, a política de programação da estação oficial reflectisse o alinhamento discursivo que identificava a sua missão política. O plano implicou a constituição de um “Serviço Político” encarregue de organizar a acção política e reportar ao Presidente do Conselho e Ministro das Obras Públicas e Comunicações o “ambiente” político e problemas organizacionais que afastavam a EN da concretização do alinhamento ideológico. Num relatório confidencial de Abril de 1935, Fernando Homem Cristo apontava várias questões que estariam na base da falta de eficácia política, referindo que:

“Não há na emissora mais de três pessoas seguramente afectas ao Estado Novo - se houver. Entre elas cumpre-nos destacar o sr. Francisco Bruno de Herédia, que exerce funções de confiança muito mal remuneradas e tem sido auxiliar prestimoso do signatário” (...) Entre os elementos categorizados sobre os quais se deve fazer um juízo reservado há que citar, sem o menor intuito de prejuízo ou de perseguição, Carlos Queiroz (Chefe da secção de Cultura Geral) e Reis Santos (Chefe da Secretaria de Produção). Ambos são manifestamente hostis ao Estado Novo. (...) Além do citado Sr. Herédia, é com o Sr. Silva Tavares (Chefe da Secção literária) e com o Sr. Fernando Pessa (locutor) que o signatário mais conta (...)” (AOS/CO/OP-7/ subdivisão 2).

Após pouco tempo de actividade, o signatário também concluíra que ao nível da administração se verificava uma supremacia da parte técnica sob a parte artística, ou seja, que o peso da AGCTT se fazia sentir sob a posição de direcção artística de António Joyce (id. *ibid.*).

As resistências institucionais à presença de Fernando Homem Cristo não o travaram de propor a organização de um “Serviço Político”, inscrito no *Projecto de Reorganização para integração do Novo Serviço Político no Quadro dos Restantes Serviços*. Segundo o signatário “A criação de um Serviço Político obedece ao pensamento de que, num estado autoritário, um posto nacional de rádio-difusão deve ser um meio de cultura e um instrumento de acção política e de que esta segunda não é menos importante que a primeira” [sublinhado no original] (ANTT/AOS/CO/OP-7).

centrou-se na “doutrinação corporativa e nacionalista, mediante conferências [algumas aos microfones da EN] e comemorações” (Id. *ibid.*). A partir de 1936 perde a sua importância política atingindo os piores resultados da sua história nas eleições de 1945. Esse constitui um claro momento de reavaliação do papel político da UN, com a tomada de posse, em 1947, de Marcelo Caetano. Em 1970 mudou a denominação para Acção Nacional Popular (Id. *ibid.*).

³⁴ Acerca da divergência entre Fernando Homem Cristo e o SPN, bem como a dispensa do seu cargo de Director da Secção Política da Emissora Nacional de Radiodifusão em 1935 cf. (ANTT/AOS/D-K/4/1/2).

A nova acção política conduziu a alterações significativas nas emissões diárias da EN, que passaram a incluir mensagens com a propaganda política do Estado Novo. Se por um lado a imprensa (*Fradique* 18/04/1935; *Diário da Manhã* 27/04/1935) reconhecia que “a política nas emissões da Nacional, entrara[m] na ordem”, por outro apontavam para um novo “processo de propaganda política:

“o facto é o seguinte: pronunciam-se frases e conceitos doutrinários de Sua Ex.^a o Sr. Presidente do Conselho ou do Decálogo do Estado Novo, no meio dos trechos do programa musical, na altura mais despropositada e mais risível. Assim, por exemplo: “vamos transmitir um nocturno de Chopin”. Pausa. E quando deveríamos começar a ouvir as primeiras notas, surge uma voz estridente: “No Estado Novo não há direitos abstractos do homem...”etc. Concordemos em que não se pode levar isto a sério!” (*Bandarra*, 20/04/1935).

A organização da Emissora Nacional proposta por Fernando Homem Cristo, dividida em quatro departamentos fundamentais “Serviço Técnico, Serviço Político, Serviço Artístico-Cultural e Serviço Administrativo”, não se efectivou, tal como não se verificou o plano desejado sobre a parte política, levantando-se de imediato vários processos de resistência ao seu projecto dentro da estação oficial:³⁵

“Venho até V. Ex.ca comunicar que o programa especial destinado a comemorar a data do 28 de Maio foi feito e é hoje enviado para os jornais sem que eu fosse ouvido nem achado para coisa nenhuma. O facto que reputo quasi afrontoso, magôa-me profundamente. Sou um precursor do Estado Novo e da sua ideologia. Lutei e arrisquei alguma coisa pelo seu advento ainda antes da gloriosa arrancada do Marechal Gomes da Costa. E vim para aqui mandado por V. Ex.a, por delegação de sua Excelência o Ministro e com a aprovação de Sua Excelência o Senhor Presidente do Conselho, como pessoa de confiança do Governo, especificamente para fazer a propaganda das novas instituições e fiscalizar a ortodoxia das pessoas e das palavras (...)” (Carta de Homem Cristo a Couto dos Santos. 25/05/1935. FPC/MC/ ECS).

As tentativas junto de Salazar e de António Ferro para que a estação oficial e o serviço político funcionasse num regime colaborativo relativamente ao SPN, e não na dependência deste no que respeitasse a assuntos de propaganda, também não se concretizaram, acentuando o conflito pelo poder da EN entre o signatário e o director do SPN. Tendo como pretexto a transmissão em Português, Inglês, Francês e Espanhol de declarações políticas do Presidente do Conselho, surgiu um conflito entre a EN e o

³⁵ Verificaram-se vários incidentes internos que envolveram Homem Cristo, como a discussão levada a cabo por Luís Reis Santos, Chefe da Secretaria de Produção. Uma carta de Homem Cristo a Couto dos Santos, de 25/05/1935 revela o nível de tensão interna entre vários funcionários da Emissora Nacional: “o mesmo indivíduo virou sobre mim, com os tinteiros e tudo o mais que tinha em cima, a mea em que eu estava sentado, agredindo-me na cara enquanto eu tinha os movimentos presos. Apenas o repeli, claro, a agressão, entrando no entretanto numerosas pessoas no gabinete, que se interpuseram entre nós” (Carta de Homem Cristo a Couto dos Santos. 25/05/1935. Fundação Portuguesa das Comunicações/Museu das Comunicações/ Espólio Couto dos Santos).

SPN. Em carta de 31/10/1934, Artur Maciel (1900-1977),³⁶ chefe dos serviços internos do SPN, invocou que as atribuições do SPN “estão definidas no Decreto-lei n.º 23.054, de 25 de Setembro de 1933, não se contendo nelas a função de mero auxiliar da Emissora Nacional. (...) Como meio indispensável à sua acção estabelece a sua lei orgânica que utilize a radiodifusão. (...)” (FPC/ECS, carta de Artur Maciel, 31/10/1934). O assunto mereceria, em 14 de Abril de 1935, a intervenção de António Ferro. Após um ofício enviado pelo Serviço Político da EN, o director do SPN dirigiu-se em carta a Couto dos Santos para explicar a sua posição quanto à propaganda na rádio oficial. Para além do aparato legal já utilizado por Maciel, Ferro refere que:

“Aparte a circunstância de pretender a Emissora possuir um critério de orientação política privativo (na oportunidade e na essência) e, nestas condições, se considerar somente um colaborador do Secretariado- reconhece-se que, para boa ordem dos seus serviços técnicos e administrativos e dos seus programas, a solicitação de transmissões não oficiais deve ser feita com a antecedência estritamente indispensável. Mas observa-se que, se a qualidade do que se emite é motivo fundamental de selecção, a preocupação de tornar a Emissora apenas um instrumento de diversão apolítica- para não molestar os rádio-ouvintes indiferentes ou diferentes politicamente- não prevalece sobre a conveniência de atender aos que queiram ser instruídos na formação de um sólido e activo pensamento político” (Carta de António Ferro a Couto dos Santos. 14 de Abril de 1935. FPC/MC/ECS).

O SPN deveria então informar a AGCTT de todas as transmissões que desejasse efectuar, salvaguardando apenas “os comunicados que devam ser lidos, sem alteração de programas”, que seriam “enviados directamente à Emissora Nacional” (Id. *ibid.*).

O caso teve mais desenvolvimentos no mês seguinte, com uma carta do director do SPN, dirigida a Salazar, na qual queria ver consignado o controlo da EN, propondo que um representante da PC/SPN tivesse lugar no Conselho de Administração. Nem mesmo a sugestão de Ferro, no sentido de alugar tempo de antena ao Rádio Clube Português para emissão de propaganda, como consequência da falta de colaboração institucional, precipitou a decisão de Salazar. A resolução do conflito instalado implicou o afastamento do signatário ainda em 1935, sem atribuir o controlo da EN a António

³⁶ Artur Maciel (1900-1977), escritor e jornalista. Colaborou nos anos 20 e 30 com periódicos como *A Época* (1925-27) e *A Voz* (1927-1937), ascendendo em 1939 a chefe de redacção do periódico *Noite*. Foi sócio fundador da Associação da Crítica Dramática e Musical (1929), do Sindicato Nacional dos Jornalistas (1933), do qual foi também presidente da direcção em 1937. Pertenceu ao grupo que organizou o V Congresso Internacional da Crítica, em 1930 e colaborou temporariamente com a Sociedade das Nações, em Genebra, em 1935. Foi nomeado chefe dos Serviços Internos e chefe dos Serviços de Informação e Imprensa do SPN entre 1933 e 1937 (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* 1945:786, vol. 15). Optou posteriormente por realizar várias reportagens sobre importantes eventos na Europa, sendo-lhe atribuído, em 1948, 1959 e 1972 o Prémio Nacional de Jornalismo Afonso de Bragança. Pertenceu aos quadros da EN, entre 1952 e 1954, onde foi responsável pelos serviços noticiosos da estação emissora (*ibid.*, actualização de 1981:353, vol.7).

Ferro, nomeando Henrique Galvão como novo presidente da estação emissora do estado.

As lutas travadas pelos vários sectores do regime prendiam-se, como demonstrado, com a “parte falada”, na qual as palavras proferidas ao microfone podiam ser utilizadas enquanto meio de poder, pacificação social e integração ideológica na ordem e conformismo pretendido pelo Estado Novo. No entanto, através da documentação analisada, não surge uma tomada de posição de António Joyce relativamente a esta matéria, tal como confirmado pelas palavras do signatário.

1.2.2) A Emissora Nacional como “meio de cultura”: o “projecto artístico” de António Joyce (1934-1935)

As lutas pelo domínio ideológico e político da EN foram travadas a diversos níveis entre figuras ligadas ao Estado Novo, mas com interpretações divergentes acerca da funcionalidade da rádio enquanto “meio de cultura e propaganda”. Não obstante o conflito em torno da propaganda ou a influência administrativa da AGCT, a acção de António Joyce foi decisiva no aspecto “cultural”, no sentido de ter definido o carácter essencialmente musical das emissões por via de uma aposta na formação de várias orquestras e de outras estruturas musicais (Ribeiro 2005; Santos 2005; Silva 2005). Resta, no entanto, perceber qual a estratégia adoptada por António Joyce na organização das estruturas musicais da EN, bem como o modelo radiofónico que utilizou para tal. A definição da estratégia comumente referida nos documentos da época como “artística” implicou a criação de estruturas musicais no contexto da rádio estatal, com a fundação de orquestras e da Secção de Música Portuguesa. Esta última tinha como objectivo a promoção da composição de “música portuguesa” tanto no campo erudito como no popular, chefiada por Rui Coelho (1892-1986).³⁷

³⁷ Após o Golpe de Estado que instaurou a ditadura militar, “R. Coelho procurou colocar-se em posição de assumir os postos-chave da vida musical portuguesa, nomeadamente no CN e no TNSC” (Silva 2010a:303), apresentou várias obras no TNSC, como as óperas *Inês de Castro*, *A freira de Beja*, *O Cavaleiro das mãos irresistíveis*, em 1927, e a oratória *Fátima* em 1931, originando várias críticas e polémicas que envolveram figuras como F. Lopes-Graça e M. Sampaio Ribeiro. A sua posição política tornou-se evidente quando colaborou, em 1933, com o Movimento Nacional Sindicalista, de clara vocação pró-nazi e fascista, liderado por Rolão Preto, no qual foram tocadas algumas obras suas. No mesmo ano em que foi convidado para a Secção de Música Portuguesa da EN, Rui Coelho aceitou coordenar, a convite de António Ferro, concertos integrados no plano de actividades do SPN. A campanha nacionalista prosseguiu com a Acção Nacional de Ópera, que visava a promoção de ópera em Português, mas que nunca apresentou outros compositores para além de si mesmo. Colaborou ainda, nos anos 40, no projecto da companhia de Bailados Portugueses Verde Gaio. Apesar de afastado da EN nos

O presidente da Comissão Administrativa arquitectou os recursos necessários para responder às reivindicações do meio musical e que aludiam à crise da classe dos músicos, dos compositores e da própria saúde da “música portuguesa” (Moreira e Silva 2010). Luís de Freitas Branco (1890-1955)³⁸ e o periódico *Arte Musical*,³⁹ do qual era director, desempenharam, nos anos 30, um papel fundamental na discussão da crise que afectava os músicos. A falta de orquestras estáveis e mudanças tecnológicas, como aparecimento do cinema sonoro, que lançou no desemprego vários músicos que haviam constituído pequenos *ensembles* para acompanhar os filmes “mudos”, tornava a EN no “grande órgão do renascimento da martirizada classe musical portuguesa” (Freitas Branco 1931). À semelhança do caso inglês (Doctor 1999), a rádio possibilitaria um meio de contornar e resolver a presumível crise e, enquadrada na ideologia vigente, proporcionar uma solução para os problemas estruturais do campo musical.

Segundo Teófilo Saguer (1880-1954),⁴⁰ professor do Conservatório Nacional e responsável, anos antes, pelo projecto de “fazer ressurgir a opereta portuguesa baseada nos moldes modernos da estética musical” (*Ilustração Portuguesa*, 04/03/1918), cabia à:

“(...) telefonia (...) um grande futuro na educação e civilização dos povos. Agora que se tenta organizar entre nós e desconhecendo qual a orientação que se pretende dar à parte artística musical da futura estação emissora, entendemos ser tempo de ir lembrando às entidades, encarregadas dessa alta missão patriótica, que devem estar à frente dos serviços a que ela se destina pessoas de reconhecida competência, não somente com relação aos problemas técnicos da própria sciencia, como à finalidade a que se destina (Saguer s.d.:8).

anos 30, manteve a sua actividade como compositor, tendo também dirigido ocasionalmente alguns agrupamentos musicais da estação emissora. Em 1942 foi convidado para colaborar com o Gabinete de Estudos Musicais da EN, para o qual compôs várias obras (Apêndice 4). A reabertura do TNSC foi marcada com a estreia de uma ópera de sua autoria intitulada *D. João IV*. Ao longo dos anos 40, compôs também música para filmes como *Ala-Arriba* (1942) e *Camões* (1946), ambos de Leitão de Barros, continuando a compor várias obras e a escrever crítica musical para periódicos. (Id. *ibid.*).

³⁸ Luís de Freitas Branco. “Da radiotelefonia depende que renasça a agonizante música portuguesa” (*O Século*, 26/11/1931).

³⁹ *Arte Musical* N.º 60 de 30/08/1932 e *Arte Musical* N.º 67 de 10/11/1932.

⁴⁰ Teófilo Saguer (1880-1854), natural de Grândola. Estudou trompa no Conservatório Nacional de Lisboa e pertenceu à Banda da Guarda Municipal de Lisboa, renomeada a partir de 1910 Banda de Música da Guarda Nacional Republicana (Martins e Santos 2010:115), assim como à orquestra do Real Teatro de São Carlos, e, mais tarde, às orquestras dirigidas por Michel’ Angelo Lambertini, PedroBlanch e David de Sousa (Fernandes 2010). Dedicou-se também à composição estreando em 1915 no Teatro Politeama o poema sinfónico *Ode à Bélgica* e, no mesmo ano, a *Abertura Sinfónica* no Teatro de São Carlos. A nomeação para o cargo de docente do Conservatório Nacional de Lisboa teve lugar em 1919, regendo, e entre outras, as disciplinas de “Ciências Musicais”, “Instrumentos de Sopro e de Metal” e “Composição”. Publicou vários artigos de crítica musical em jornais como “Diário de Notícias”, “Diário de Lisboa”, “A Voz”, “República”, e.o., assim como vários livros e brochuras (Câmara Municipal de Grândola 2011:13. *Personalidades*. Em linha, consultado em 15 de Dezembro de 2011. <http://www.cm-grandola.pt/PT/Concelho/Personalidades/Documents/PERSONALIDADES.pdf>).

A falta de orquestras e o abrandamento de vários aspectos da vida musical lisboeta e portuense referida por intervenientes na época (Saguer s.d., L. Freitas Branco 1931) teve eco no discurso de António Joyce, que assumiu um plano para “a renascença da música portuguesa”, uma vez que “presentemente não temos nenhuma orquestra formada em Portugal (e) os nossos músicos estão desempregados” (*Rádio Jornal*, 22/07/1934). O discurso do presidente da comissão administrativa da EN englobava de igual modo a questão da composição e dos compositores associado aos problemas de execução: “os nossos compositores musicais e dramáticos estão virtualmente parados, porque é inútil escrever música ou peças teatrais que não possam ser executadas” (*ibid.*).

O conhecimento aprofundado da realidade britânica, ou seja da BBC (*Rádio Jornal*, 22/07/1934), facilitada pela ascendência inglesa, conduziu Joyce a idealizar, a pedido de Duarte Pacheco, uma organização musical para a EN que englobasse várias orquestras e o apoio à composição de obras musicais por autores nacionais. Numa entrevista para o periódico *World Radio*, sublinhou a preferência e o entusiasmo pela organização musical da BBC, apontando o pioneirismo daquela estação emissora:

“Deixe-me dizer-lhe a grande diferença que encontro na BBC, em comparação com muitos outros países. Onde os outros países tentaram adoptar [adaptar] a música à nova ciência da telefonia, a Grã-Bretanha com grande sucesso antes adotou [adoptou] a telefonia à música. Foi a BBC que primeiro usou de grande orquestra para reproduzir “pelo ar” toda a classe importante de som e a verdadeira “atmosfera” de sala de concerto.” (*Rádio Jornal* 22/07/1934).

A constituição das Orquestras e das unidades performativas da BBC, como será desenvolvido no Capítulo 3, foi tomada como modelo de organização na EN, configurando um elemento decisivo na própria estrutura de programação:

“Estamos já formando (disse ele) uma orquestra sinfónica a qual estou certo, ocupará um lugar digno entre as grandes orquestras da Europa e América. Pedro de Freitas Branco, desempenhará um posto análogo ao ocupado em Londres pelo Dr. Boult. (...) A par doutros nossos dirigentes, temos Fernando Ivo Cruz⁴¹ e Pedro Blanch, e os bem conhecidos artistas portugueses, tais como Suggia, a maior violoncelista, e Viana da Motta pianista” (*ibid.*).

A rádio estatal procurava organizar os recursos artísticos visando a defesa da produção de “música portuguesa” ao promover e integrar estruturas musicais como acontecera noutros contextos europeus. Como referiu o jornalista inglês que entrevistou António Joyce “Portugal começa muito depois da BBC mas tomando-a para seu

⁴¹ Única referência encontrada ao primeiro nome de Ivo Cruz (1901-1985). Não foi, no entanto, corroborada por nenhuma outra fonte, uma vez que a denominação utilizada é sempre Ivo Cruz (Silva e Latino 2010:350-2).

modelo, e com uma exibição e *studios* bem montados, assim como o entusiástico e perito director (...) a mais velha aliada da Grã-Bretanha, cedo nos acompanhará.” (*ibid.*).

As primeiras emissões estáveis começaram em 1934, ocupando o horário, com algumas oscilações, das 20:00 às 00:15. Nas primeiras grelhas de programação publicadas com regularidade em *Rádio Semanal*, a parte musical predominava quando comparada com a parte falada.

“20:00: Abertura da Estação com o seguinte programa até às 0:15: I- Discos escolhidos II- Noticiário III- Discos (continuação) IV- Efeméride V- Solos de piano por Correia Leite VI- Canções por Armando Rodrigues VII- Solos de saxofone por António Maria Valente VIII- Guitarradas pelo Grupo Sabrosa IX- Noticiário X- Orquestra Sinfónica B, direcção de Wenceslau Pinto: a) «Guilherme Tell» (Abertura) Rossini; b) Scénes Nuptiales; 1º- Processio Nuptiale; 2º Les Fiancés; 3º Les Noces; c) Valse de la serenade, de Tchaikovsky; XI- Música de Dança pela Orquestra do Aviz Hotel” (*Rádio Semanal*, 15/09/1934).⁴²

Neste sentido, com uma ênfase acentuada na parte musical, a programação inicial da EN integrou um elevado número de concertos (*vide* Capítulo 3) e um critério pautado pela escolha de programas musicais preferencialmente assegurados por unidades performativas da casa. No campo da “música erudita” a programação foi assegurada pelas Orquestra Sinfónica dirigida por Pedro de Freitas Branco, uma orquestra sinfónica mais pequena dirigida por Venceslau Pinto, os dois septiminos dirigidos por Flaviano Rodrigues e Luís Barbosa e a orquestra de câmara dirigida por Ivo Cruz. A “música ligeira” ficou a cargo da Orquestra de Salão de Lopes da Costa, integrada na EN. Para além do referido agrupamento, também o fado se faria representar pelas guitarradas do “Grupo Sabrosa” e a música de dança por orquestras que actuavam nos principais hotéis e cafés da cidade de Lisboa.

A reprodução de fonogramas nas rubricas de “discos” ocupava ainda pouco tempo na grelha de programação, uma vez que a EN não detinha uma discoteca organizada, sendo que vários discos pertenciam à colecção particular de António Joyce (*Ordem de Serviço* n.º 25, 22/06/1935). A opção era justificada e enquadrava-se na prática comum de outras estações europeias (Doctor 1999), de privilegiar a música ao vivo ao invés da música gravada, como solução para os problemas do desemprego que afectavam a classe dos músicos.

Com as referidas unidades performativas em funcionamento na EN a partir de 1934, António Joyce procurou delinear uma estratégia que resolvesse o problema dos compositores e do repertório de “música portuguesa”. Criou, no mesmo ano, a “Secção

⁴² Primeira grelha com a programação da EN publicada no *Rádio Semanal*, e que constitui um exemplo das emissões iniciais estáveis da rádio pública.

de Música Portuguesa” (SMP), liderada por Rui Coelho, compositor filiado nos ideais do regime e próximo dos Nacionais-Sindicalistas de Rolão Preto (1893-1977) (Silva 2005; 2010c). O projecto concebido por António Joyce visava estimular os compositores portugueses de música erudita, as recolhas etnográficas e “composições infantis”. No âmbito da música erudita, o objectivo de Joyce era incentivar a composição musical para as orquestras da EN, esboçando um primeiro arquétipo de ligação produtiva entre diferentes estruturas:

“Orquestra Sinfónica; Orquestra de Salão; Orquestra de Arco; Sexteto com harmónio, conjuntos de câmara [...] orquestra, coros e solos; orquestra, coros e órgão; “concertos” para “solistas” com orquestra, corais, óperas, etc. Podendo todos os compositores que tiverem óperas portuguesas prontas a ser emitidas fazer desde já, a devida comunicação, para o efeito da sua inclusão em próximos programas” (*O Século*, 4/07/1934).

Se o primeiro campo de interesse da SMP era a música erudita, o presidente da comissão administrativa traçou para a música popular de matriz rural um lugar de destaque nas prioridades de acção daquela secção, “aceitando todas as “canções”, desde que sejam, rigorosamente, folclóricas” (*ibid.*).⁴³ A “reconstituição desse tesouro português” enquadrava-se no projecto de organização e política musical da EN inserida na política nacionalista para a cultura popular ao procurar as canções presumivelmente autênticas e “rigorosamente folclóricas” enquanto expressão “verdadeira” da identidade nacional. O objectivo era, apelando a quem desejasse colaborar, efectuar um levantamento do “tesouro” obedecendo a critérios concretos de selecção (*vide* Capítulo 4).

Apesar de o projecto de António Joyce, liderado por Rui Coelho, não ter tido qualquer visibilidade nem impacte directo na programação da EN, as recolhas etnográficas de música popular de matriz rural desempenhariam um papel fundamental na definição da política musical das futuras administrações. De resto, na sequência da remodelação de recursos humanos liderada por Henrique Galvão, Rui Coelho seria um dos primeiros a ser dispensado, assim como Ivo Cruz.

⁴³ Em 1938, por ocasião do concurso A aldeia mais portuguesa de Portugal (Félix 2003), António Joyce redigiu o «Relatório do Júri Provincial da Beira Baixa: IV - Acerca das Canções Populares de Monsanto e Paul» (*Ocidente* 1939), apresentando várias melodias recolhidas que ficaram conhecidas como o “Cancioneiro de António Joyce”. Algumas das melodias apresentadas no cancionário foram harmonizadas nos anos 40 e 50 no âmbito da actividade do Gabinete de Estudo Musicais da EN, sobretudo pelo compositor Cláudio Carneiro.

1.3) Henrique Galvão e o “espírito” reformador (1935-1940)

1.3.1) O novo começo: a administração de Henrique Galvão e a inauguração oficial

A EN foi inaugurada oficialmente a 4 de Agosto de 1935 com a presença do chefe de estado. A nova Comissão Administrativa era liderada por Henrique Galvão e contava com a colaboração de um vogal comercialista e um vogal técnico, nomeadamente Pires Cardoso (1904-1990)⁴⁴ e Manuel Bívar, este último responsável técnico na anterior administração. A nomeação de Galvão para presidente da Comissão Administrativa constituiu uma importante afirmação política de Salazar, que assim recusou as pretensões de Fernando Homem Cristo⁴⁵ e de António Ferro. A fragilidade da administração de António Joyce exigia de Duarte Pacheco e de Salazar uma resposta que resolvesse os problemas estruturais apontados no Relatório de Couto dos Santos.

O perfil de Henrique Galvão (1895-1970) em nada se aproximava, segundo os seus críticos, ao de um entendido nas questões centrais da radiodifusão. Alcançara o respeito de Salazar ao participar activamente nos anos 30 em vários eventos que conferiram visibilidade ao regime português, assumindo-se como um especialista em assuntos coloniais. Foi neste âmbito representante de Portugal no Congresso Colonial de Paris em 1931, director das Feiras Coloniais de Luanda e de Lourenço Marques (1932) e director da I Exposição Colonial que teve lugar no Porto em 1934, um ano antes de ser nomeado presidente da administração da EN.

A acção de Henrique Galvão nos anos 30 e 40 no que respeita a assuntos de propaganda tem sido debatida por especialistas, que o colocam, a par de António Ferro, como uma das figuras centrais do processo de folclorização promovido e implementado pelo Estado Novo (Medeiros 2003, Alves 2007). Interessa perceber como se

⁴⁴ José Pires Cardoso (1904-1990), Director Administrativo da EN entre 1935 e 1945. Estudou na Universidade de Lisboa (Clássica e Técnica), onde concluiu as Licenciaturas em Ciências Económicas e Financeiras e em Direito. Obteve o doutoramento em Ciências Económicas e Financeiras em 1941. Foi professor no Instituto Superior de Ciências Económicas e Financeiras e Director do Gabinete de Estudos Corporativos do Centro Universitário da Mocidade Portuguesa. Ocupou outros cargos durante o Estado Novo, nomeadamente, Vogal da Comissão administrativa das Obras dos Celeiros, Vogal da Comissão Administrativa do Plano de Obras da Cidade Universitária de Coimbra; Membro do Conselho da União Internacional de Radiodifusão; Presidente do Sindicato Nacional dos Comercialistas; Membro da Junta Nacional de Investigação; Administrador da Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência; Ministro do Interior (apenas 3 meses). Foi Procurador à Câmara Corporativa por nomeação do Conselho Corporativo. Foi afastado de vários cargos depois de 1974 (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* 1945:951, vol. 21; *ibid.*, actualização de 1981:262, vol. 9).

⁴⁵ Fundou em Aveiro as Legiões Brancas Portuguesas, rumando depois a Lisboa onde foi assistente nos Serviços de Acção Social do Instituto Nacional do Trabalho e da Previdência Social. Foi autor de “Os contratos colectivos” publicado em *Uma Séries de Conferências*, editado pelo Centro de Estudos Corporativos da União Nacional em 1937.

desenvolveu essa estratégia no âmbito da EN, numa política que constituirá um importante contraponto ao SPN. Como refere Medeiros (2003), a ofuscação do papel desempenhado por Henrique Galvão na definição de políticas culturais a par do SPN foi uma consequência da autopromoção e construção histórica levada a cabo por António Ferro, sobretudo nos seus discursos (Alves 2007:129 e segs.).

A confiança depositada no ex “cadete de Sidónio”,⁴⁶ fervoroso adepto do regime salazarista, pelo menos na sua fase inicial, conduziu-o a ocupar um lugar de destaque num dos mais importantes meios de propaganda do Estado Novo, provocando reacções em alguns intelectuais do meio político e cultural (*Boletim da Emissora Nacional* n.º1, Agosto de 1935). Mas Galvão era um homem da confiança do núcleo duro salazarista, pois tinha governado a província de Huíla, em Angola (1928-29) e mostrara-se capaz na organização de importantes eventos como as Feiras Coloniais de Luanda e de Lourenço Marques (1932) assim como na I Exposição Colonial (1934), da qual foi director.

Quando entrou em funções, em Junho de 1935, a preocupação fundamental do novo Administrador da EN foi colocar “ordem” na organização e sector financeiro da estação oficial. A desorganização exposta pelo relatório de Couto dos Santos (ANTT/AOS/CO/OP/7), bem como as lutas pelo poder dentro da instituição, requeriam uma figura com um perfil forte e da máxima confiança do Presidente do Conselho, que reflectisse o espírito reformista e organizado que Salazar e Duarte Pacheco pretendiam para a nova fase da Emissora. O discurso adoptado devia ser alinhado com alguns dos conceitos âncora do Estado novo, procurando a “ordem” e a “serenidade” de uma tão “notável” obra. “Inaugurando-se oficialmente começa a desempenhar a sua missão - que é necessário se cumpra com aquela ordem e serenidade, aquele método e segurança que têm caracterizado a vida e a actividade das mais notáveis realizações do Estado Novo” (*Boletim da Emissora Nacional* N.º 1, Agosto de 1935).

A rádio oficial devia apresentar-se como espelho fiel da organização e rigor do Estado Novo, definindo quais as respectivas competências internas de cada departamento bem como a gestão do orçamento que, para além de enquadrar a despesa de cada secção, devia reflectir um maior equilíbrio e servir “superiormente a Política Nacionalista do Estado” e “uma população heterogénea e caprichosa em matéria de educação, instrução e cultura” (*Diário de Notícias*, 01/08/1935).

⁴⁶ Henrique Galvão combateu a Monarquia do Norte em 1919, tendo sido um dos apoiantes de Sidónio Pais e do golpe militar de 1926 (Farinha 1996:378).

A acção da nova comissão teve reflexo logo nas primeiras ordens de serviço, onde, como modo de controlar o despesismo criticado por Couto dos Santos, Galvão exigiu contenção orçamental através de um sistema de pedido de despesa centralizado na administração. A medida teve efeitos imediatos, conduzindo ao corte na despesa em todas as secções da EN, com especial incidência na secção musical (*Ordem de Serviço* n.º 3, 12/06/1935).

Nos primeiros anos de actividade, Henrique Galvão ocupou-se ainda da organização dos serviços internos e dos recursos da EN ao orçamento procurando controlar o défice das contas identificado pela AGCTT (Anexo 1). O factor financeiro, bem como a reestruturação da maioria dos serviços, com novos intervenientes a liderar as diversas secções, conduziu a mudanças na estrutura dos recursos musicais da estação radiofónica oficial.

A EN devia ser o espelho do Estado Novo e do seu líder e, por isso, Salazar e Duarte Pacheco concederam a Galvão o espaço e os recursos necessários para levar a cabo um plano mais completo de acção radiofónica em harmonia com a ordem estabelecida e na moderação necessária que afastasse qualquer radicalismo na concepção da propaganda e da sua acção política.

A confiança política de Salazar e Duarte Pacheco em Henrique Galvão, concedendo-lhe os recursos necessários e o espaço de acção para reformar a rádio pública, manter-se-ia intacta até 1940, ano das “Comemorações dos Centenários” (Mota 2011:109-114). A queda de Galvão, alheia a qualquer consideração sobre o seu desempenho na EN, foi desenhada no âmbito das supracitadas comemorações, aquando do convite de Salazar para organizar a Exposição e o Cortejo do Mundo Português, assim como a exaltação comemorativa da Batalha de Guimarães. O problema principal nasceu em torno do Cortejo que estava marcado para o Campo Grande, alterado repentinamente por Duarte Pacheco, que o queria ver realizado na Avenida da Índia, na proximidade do local do recinto. Iniciou-se assim um braço de ferro entre Galvão e Duarte Pacheco, com uma vitória do segundo e com o cortejo a ser realizado na Avenida da Índia. O Presidente da EN escreveria depois a Salazar explicando os vários problemas da organização e culpando, indirectamente, Duarte Pacheco pela mudança súbita de planos, facto que causou problemas no cortejo (Castro 2010:197-8).

A carta de nada valeu a Galvão a quem, poucos meses depois, foi comunicado que estava demitido das funções da EN “por não merecer a confiança do governo” (*ibid.*). As palavras não as ouviu do Ministro das Obras Públicas e Comunicações

Duarte Pacheco, mas de um subsecretário do Ministério (Id. *ibid.*:198), marcando uma posição clara de que o assunto estava encerrado e que não havia diálogo possível com o Ministro. Salazar tentará sempre controlar o problema que Galvão representava, nomeando-o Inspector Superior da Administração Colonial, facto que não agradou o ex-director da EN. Numa carta de 1942 dirigida ao Presidente do Conselho, Galvão declara ter passado “um ano de ociosidade” com uma actividade insignificante que apenas poderia ter resultado da campanha caluniosa que o afastara da EN. Ameaça Salazar depois de uma extensa argumentação em que revela o seu apoio ao Estado Novo e o percurso realizado ao seu serviço, vendo-se obrigado a aceitar propostas de trabalho no estrangeiro caso a situação se mantenha. Galvão manteve-se ao serviço, sem grandes alterações nas suas funções. As relações com Marcelo Caetano, Ministro das Colónias entre 1944 e 1947, e Salazar azedaram definitivamente em 1947 e 1948, respectivamente.⁴⁷

1.3.2) A reforma nacionalista da EN

Para o Capitão Henrique Galvão a estação oficial devia ser a “voz do Estado Novo”, assumindo o seu papel de rádio ao serviço do estado. A estratégia delineada assentava na exaltação da nação e do mundo “lusófono”, ou seja, do império, partindo da ideia de que “criar uma Emissora Nacional não é apenas acudir a necessidades modernas de cultura e de prazer sadio”, é sobretudo “dispor não só de mais um elemento de cultura interna mas também dum instrumento necessário ao [...] prestígio externo” uma vez que Portugal “para além das suas fronteiras metropolitanas ” tem “um império descoberto, criado e organizado pelo génio português, cuja distância da mãe Pátria é indispensável encurtar por todos os meios” (*Diário de Notícias*, 01/08/1935).

A instrumentalização interna, mas também o “prestígio externo”, marcavam os dois redutos indispensáveis da arquitectura discursiva delineada por Galvão. O alinhamento com Duarte Pacheco revelou-se um ponto-chave na estratégia que a EN devia desempenhar como uma importante aliada da propaganda ideológica estado salazarista: “A sua influência na vida dos povos e em todos os sectores da vida social,

⁴⁷ Em 1944 Marcelo Caetano, ministro das Colónias, pede a Galvão um inquérito aos organismos de coordenação económica das colónias, escolhendo-o depois, em 1946, como candidato a deputado pela União Nacional no círculo de Angola. A apresentação do inquérito e das conclusões sobre as condições desumanas, que equipara ao tempo da escravatura, marcaram a ruptura com Caetano e, posteriormente, com Salazar. Antes do afastamento definitivo, em 1951, envia a última carta a Salazar invocando o seu desejo de se retirar (Castro 2010:195-209; Mota 2011).

na ordem cultural e na ordem política, na ordem social e na ordem espiritual e artística é, presentemente, vastíssima, e será cada vez maior pelos seus aperfeiçoamentos e progressos técnicos” (*Boletim da Emissora Nacional* n.º1, Agosto de 1935).

As diversas caracterizações e metáforas utilizadas para lançar a estratégia da EN reforçavam um discurso que se associava ao carácter missionário que a “emissora do espírito português” devia desempenhar enquanto “mais um soldado que se alista, uma força ao serviço do Estado Novo” (*ibid.*). Unificar, educar e estabelecer a ordem e equilíbrio nos vários sectores da vida nacional, constituíam, no discurso dos principais intervenientes, o núcleo duro dos objectivos missionários, vocacionais e estratégicos do novo meio de radiodifusão ao serviço do Estado Novo, da nação e do império.

No lançamento do *Boletim da Emissora Nacional*, em Agosto de 1935, uma publicação mensal oficial da rádio pública, era clara a propaganda à obra desenvolvida e aos seus autores nos escassos meses desta administração, ao procurar sublinhar o alinhamento com as questões de “ordem” que a nova orientação impunha. O enfoque ia, além das questões políticas, orçamentais e estruturais, para as mudanças internas que haviam afectado a parte musical, originando várias tomadas de posição por parte da classe artística. Rui Coelho, afastado da Secção Musical Portuguesa, foi um dos elementos que se insurgiu contra a dispensa de que foi alvo, considerando-a uma acção “desnacionalizante” contra aquele que internacionalmente era já conhecido (segundo o próprio) como o “chefe do Nacionalismo Musical Português” (ANTT/AOS/CO/OP-7, Carta de Rui Coelho a Salazar, 26/06/1935). Por outro lado, a redução do complexo orquestral e a aposta na aquisição de fonogramas para transmissão radiofónica, substituindo assim o elevado número de actuações das orquestras, não teve uma boa recepção por parte de vários críticos que escreviam em alguns periódicos o “retrocesso artístico” que tal medida significava, sobretudo a dispensa do maestro Ivo Cruz. As mudanças operadas significaram reacções de apoio às figuras que haviam sido afastadas em virtude da remodelação, com frequentes apelos para o Presidente do Conselho. Ivo Cruz que dirigia a Orquestra de Câmara na administração de António Joyce, foi um dos maestros dispensados com a entrada de Henrique Galvão. Em 1935, um grupo de figuras notáveis dirigiu um abaixo-assinado ao Presidente do Conselho expondo a situação do seu afastamento e o impacte que podia ter tal decisão no campo musical, onde deixaria de existir um agrupamento responsável pela música de câmara:

“A música de Câmara como uma das mais sublimes manifestações da música, fonte dos prazeres espirituais mais elevados não pode ser abandonada como instrumento de cultura, pelo Estado Novo. O Maestro Dr. Ivo Cruz, pelo muito que em tão

breves anos deu já ao nosso nacionalismo musical, do seu talento e da sua competência, bem merece da Nação para assim ser postergado ou esquecido. O Estado novo é justo, providente e vela pelos superiores interesses materiais e espirituais da Nação. Por isso confiamos nas suas decisões, esperando que justiça seja feita nesta emergência.” (ANTT/AOS/CO/OP-7, Abaixo assinado dirigido ao Presidente do Conselho).

Apesar dos apelos, o espírito reformador de Galvão não voltou atrás nas principais decisões tomadas. A confiança política que Salazar e Duarte Pacheco depositaram na sua acção, levavam-no a querer mostrar rapidamente que a EN estava em clara mudança. Nos poucos meses de actividade, a nova administração orgulhava-se de ter remodelado significativamente alguns dos sectores que considerava mais críticos da rádio estatal:

“ j)- organizou em novos moldes três agrupamentos orquestrais: a Orquestra sinfónica; a Orquestra Portuguesa; a orquestra de Salão - com os elementos necessários para se constituírem orquestras de câmara e outros agrupamentos, sempre que as disponibilidades financeiras o permitam [...] k)- Organizou concertos por bandas militares do Exército, Marinha e Guarda Republicana [...] q)- Criou as emissões de music-hall [...] r)- Adquiriu numerosas partituras e dois mil discos, dos quais 45% de música de Concerto. [...] t)- adquiriu um gravador de discos [...] v)- Comprou instrumentos de música que faltavam na orquestra, no valor de cem mil escudos. x)- Organizou os arquivos de música e discos. y)- Deu dois concertos públicos gratuitos no Teatro Nacional e nas ruínas do Mosteiro do Carmo ” (*Boletim da Emissora Nacional* n.º1, Agosto de 1935).

A organização das estruturas musicais e colaborações em novos moldes com impacte nas emissões não constituíram as únicas mudanças da vocação “artística” da EN. Era necessário, na opinião dos decisores, um incremento de acções que incentivassem a composição, o surgimento de agrupamentos musicais, mais concertos no exterior através de parcerias com sociedades de concertos e mais espectáculos de ópera (*ibid.*).

As reformas organizativas da nova administração, publicadas no *Boletim da Emissora Nacional*, “o documentário da vida e actividade da Emissora” (*ibid.*), implicaram várias medidas que a recém-empossada direcção havia tomado nos dois meses de actividade:

“A organização dos serviços internos: definição da sua autonomia administrativa; fixação de quadro de pessoal; atribuições dos vários serviços; regras de trabalho e a administração; constituição e funcionamento das comissões de programas; criação dos serviços de contabilidade e tesouraria” (*ibid.*).

Em 1936 a reestruturação atingiu os Serviços de Produção, que ficaram sob a alçada directa do Presidente da Comissão Administrativa (*Ordem de Serviço* n.º 87, 17/09/1936). Também a parte política, um dos assuntos mais delicados no âmbito da

acção propagandística da EN, ficou a cargo de um “Consultor Político”, cujas competências gerais incluíam “(...) censurar e orientar toda a matéria que tiver interesse público, especialmente o noticiário e as palestras políticas” (*Ordem de Serviço* n.º 90, 21/02/1936). A reorganização dos serviços internos foi um dos procedimentos com maior impacto na anterior orgânica da EN, nomeando na mesma data “Junto da Secção de Cultura Geral, um consultor Literário; Junto da Secção Musical um consultor de música gravada; Junto da Divisão Técnica, um inspector de programas” (*ibid.*). As nomeações revelavam um rumo administrativo no sentido do controlo não apenas da matéria orçamental, como no estabelecimento de funções institucionais que permitissem a expansão radiofónica desejada ao realçar sempre o rigor e o alinhamento ideológico com o Estado Novo.

Em 1937 Henrique Galvão teve levar a cabo o Grande Cortejo Folclórico de 28 de Maio, onde desfilaram centenas de figurinos representando os vários estereótipos regionais, organizado com vários carros alegóricos ilustrativos das actividades de cada região e cuja direcção musical ficara a cargo de Artur Santos (1914-1987).⁴⁸

Estavam assim lançadas as condições necessárias para que a administração liderada por Henrique Galvão se empenhasse na resolução de várias medidas de âmbito estruturante tendo em vista um maior controle sobre a despesa e, consequentemente, sob o défice, enquadrando a acção da EN nos valores de “ordem” e “rigor” que o nacionalismo e o patriotismo exigiam. Galvão definia assim linhas claras de acção em torno da nação, do império e da promoção do Estado Novo, ainda que com “sacrifício da parte artística e cultural”.

⁴⁸ Artur Santos (1914-1987), compositor, pianista, pedagogo e etnógrafo musical. Estudou piano e composição no Conservatório Nacional, tendo terminado os respectivos cursos superiores em 1935 e 1936. Apresentou-se como pianista em público e na rádio, nos anos 30 e 40, a solo e acompanhando cantoras. Paralelamente, construiu a sua reputação como compositor, vencendo vários prémios e prosseguindo os seus estudos com nomes importantes da composição europeia, como Vaughan Williams, Olivier Messiaen, entre outros. Como Pedagogo, destaca-se o lugar de professor de composição no Conservatório Nacional entre 1941 e 1980. Para além dos vários cargos de destaque que ocupou, construiu também grande reputação como etnógrafo musical, divulgando a música tradicional portuguesa no estrangeiro, tendo sido membro fundador do International Council for Folk Music, pertencendo também à sua direcção (1947-1951). Efectuou várias recolhas em Portugal Continental e Insular (Brito da Cruz 2001), produzindo alguns dos mais valiosos documentos da etnomusicologia em Portugal, como são exemplo os cinquenta discos de música tradicional dos Açores e os dez discos de música tradicional da Beira que editou (Id. *ibid.*).

1.3.3) “A voz de Portugal não se calará”⁴⁹

A escolha protagonizada por Salazar e Duarte Pacheco para a chefia de um dos mais importantes meios de propaganda directa revelou, pelo menos na intenção dos decisores, uma certa política: a Emissora devia manter a sua autonomia política relativamente ao SPN e a António Ferro nos diversos assuntos associados com a propaganda interna e externa.

A acção propagandística da segunda administração da EN visava servir “superiormente a Pátria Nacionalista” e a sua intervenção definiu como prioridade as transmissões para o império, em virtude da possibilidade de emissão em ondas curtas⁵⁰ com início em 1936. A ligação ao império, através da emissão de música, palestras, serviços noticiosos com que ilustravam a vida do regime e programas como “Hora de saudade”, contavam entre as iniciativas e a estratégia delineada inicialmente por Henrique Galvão. Por outro lado, a EN assumia a propaganda interna através da transmissão de serviços noticiosos da vida do regime, comemorações, bem como aproximando-se, por exemplo, do partido único do regime, a União Nacional.

O novo decisor tinha presente, no seu discurso, que a missão e vocação da EN era eminentemente política, cultural e representava um “instrumento político de largo alcance” como difusor, ao serviço da nação, do ideário do regime:

“Tem este estabelecimento uma grande missão a cumprir: instrumento político de largo alcance, centro distribuição de certos elementos de cultura importante, agente de recreio espiritual para o povo e para as castas de escol, mecanismo de expansão no mundo de ideias e ideais portugueses - não pode deixar de ser, ao serviço da Nação, um organismo de alta importância, cuja actividade merece as maiores atenções” (*Boletim da Emissora Nacional* n.º1, Agosto de 1935).

Numa época em que o ar era invadido por ondas de países vizinhos, a radiodifusão representou a extensão da própria nação, um novo território a ser defendido no compito da sua acção interna e externa. Em 1935, Duarte Pacheco escrevera a Salazar alertando para a invasão das estações radiofónicas espanholas no território nacional, o que, na sua opinião deveria ser considerado uma verdadeira

⁴⁹ *Rádio Semanal*, 08/05/1937.

⁵⁰ O Decreto-Lei N.º 22.783 de Junho de 1933 previa na sua introdução esta possibilidade: “adquiriu o Estado, pela Administração Geral dos Correios e Telégrafos uma estação emissora de onda média de 20 kW (...) e vai adquirir uma estação emissora de onda curta que permita levar a palavra lusíada a todos os portugueses espalhados pelo nosso vasto império, pelo Brasil e pela América do Norte”. O artigo 6.º do supracitado decreto consigna ainda que “Ao Ministério das Obras Públicas e Comunicações compete estabelecer no continente o sistema de emissoras nacionais de radiodifusão destinadas a assegurar a audição de programas radiofónicos em todo o território do império Português e nos centros portugueses do Brasil e América do Norte”.

“vergonha nacional” (ANTT/AOS/CO/OP-7/4, Carta de Duarte Pacheco a Salazar, 19/06/1935). A questão principal consistia em resolver o quanto antes as limitações tecnológicas que provocavam a fraca cobertura do território nacional antes de lançar as emissões em onda curta para o exterior. A invasão das ondas hertzianas das rádios espanholas em nada contribuía para a fabricação do prestígio interno e externo pretendido pela nova administração. O projecto de Henrique Galvão, influenciado por Duarte Pacheco, figura que manterá um olhar atento sobre os desenvolvimentos internos da rádio estatal, consistia em conciliar uma estratégia que conciliasse a propaganda e a construção de uma emissora suficientemente forte e capaz de resistir à invasão e multiplicação de rádios espanholas que se faziam ouvir com facilidade pelos aparelhos receptores em Portugal. A propaganda dependia agora do desenvolvimento tecnológico, da capacidade de difundir e cobrir a maior área possível de recepção das ondas portuguesas.

As frequências dos emissores cada vez mais potentes representavam uma importante arma propagandística que qualquer regime podia ter à disposição. Neste sentido, não apenas se procuravam garantir as transmissões para as colónias ultramarinas e locais onde existissem comunidades migrantes, como aproveitar relações estreitas com alguns países europeus⁵¹ reforçando o intercâmbio, como a colaboração com a Reichs-Rundfunk (*Rádio Semanal*, 01/05/1937; *Rádio Nacional*, 31/10/1937). Ao abrigo deste intercâmbio, a Emissora Nacional de Radiodifusão foi visitada em 1939 pelo intendente da *Reichssenders* da *Rudfunk* de Berlim, Adolf Raskin (1900-1940) e a sua comitiva. O representante da rádio alemã era, na verdade, especialista nos assuntos radiofónicos e homem de confiança do ministro da propaganda Paul Joseph Goebbels (1897-1945), tendo desempenhado um papel fundamental na estratégia interna e externa da propaganda radiofónica Nazi.⁵²

⁵¹ Ao longo deste período (1935/1941) destaca-se o intercâmbio Luso-Italiano, com um programa organizado pela EIAR resultando em vários concertos como o realizado no Teatro São Luís pela companhia de ópera italiana e Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (*Rádio Nacional*, 07/05/1939) e o intercâmbio luso-britânico (*Rádio Nacional*, 22/05/1939), sendo que já nos anos 40 esta tendência continuaria a verificar-se.

⁵² Adolf Raskin referiu que a “Radiodifusão, no sentido estrito da palavra, é propaganda, é isso que “propaganda” significa, quando examinando o sentido exacto do termo: “propaganda” significa alcançar, fazer conhecido, ir em frente, espalhar novas ideias e *insights*, armar-se nas frentes de batalha da mente, fertilizar e destruir, limpar e extirpar, construir e desconstruir. Tanto o meio quanto o objectivo está implícito no termo “propaganda” (...) os parâmetros da propaganda são determinados exclusivamente pelo que queremos dizer com “alemão”, “raça”, “sangue” e “nação” (Bergmeier e Lotz 1997:6-7 *apud* Sousa 2004:54).

A aposta interna, baseada na exaltação da nação e do Estado Novo, ia sobretudo para as comemorações de eventos históricos. No seu papel dinamizador de construção de uma identidade nacional que remetia para uma ideia de ancestralidade, a EN ocupava-se de promover com entusiasmo as principais datas e acontecimentos na história de Portugal. Desde a celebração do 550.º aniversário da Batalha de Aljubarrota em 15 de Agosto de 1935 com transmissão das ruínas do Convento do Carmo à transmissão a partir do Coliseu de Lisboa das comemorações da Restauração da Independência, ou ao momento chave das comemorações de 1940, eram vários os momentos que ancoravam a exaltação dos valores nacionalistas através de discursos empolgados de figuras de destaque do meio político (Ribeiro 2005).

Ao nível político e da gestão da propaganda, a dificuldade de cooperação institucional com o SPN de António Ferro, marcada pelas divergências já expostas, resultou numa aproximação à União Nacional (UN), uma “organização política de apoio ao Governo do Estado Novo, e dependente dele do ponto de vista político e financeiro que, pela sua actuação, se tornou no único partido do regime (...)” (Braga da Cruz 1996). Para o efeito, a UN nomeou um membro da sua comissão de propaganda e antigo colega de Salazar na Universidade Coimbra, o deputado Manuel Pestana dos Reis⁵³ (1893-1966), para a orientação política de questões relacionadas com a propaganda do partido a ser emitida pela EN.

A acção política da EN, ainda que afastada do SPN, afirmava-se cada vez mais na sua ligação aos objectivos do Estado Novo e alinhava-se com o pensamento de Salazar, sobretudo no que respeitava à relação com as colónias, assunto da especialidade de Henrique Galvão e no qual desempenharia um papel fundamental. Por ocasião da comemoração do X aniversário da Revolução Nacional, a 28 de Maio de 1936, Salazar proferiu o seguinte discurso ao microfone da EN:

“Quando falo duma era de engrandecimento, tenho presentes no meu espírito três coisas: o natural desenvolvimento e expansão dos princípios que estão constitucionalmente assentes e nos hão-de dar – pela frutificação da boa semente lançada à terra, o estado corporativo (forte, justo, pacífico e próspero) - o mais intenso aproveitamento das possibilidades materiais da Metrópole e de todo o Império e a valorização da gente portuguesa onde se encontre, em terra nossa ou em

⁵³ Manuel Pestana dos Reis (1893-1966) nasceu em Canhas, no Funchal, Ilha da Madeira. Coursou Direito na Universidade de Coimbra e depois em Lisboa. Para além de ter colaborado com diversos periódicos, destacando-se “O Imparcial”, fundado em 1912 pelo Padre Gonçalves Cerejeira, e.o., teve uma intensa carreira política. Foi membro da Comissão de Propaganda da união Nacional, Administrador do Concelho do Funchal, Vereador e Presidente da Câmara do Funchal e Procurador à Junta Geral Autónoma do Funchal. (Publicações online – Parlamento. Acedido a 12/09/2011. Em linha: http://app.parlamento.pt/PublicacoesOnLine/DeputadosAN_1935-1974/html/pdf/r/reis_manuel_pestana_dos.pdf).

país estrangeiro; por último, e como natural consequência destas conquistas, a afirmação cada vez mais clara, cada vez mais vincada na sociedade internacional do nosso valor construtivo e da nossa acção civilizadora” (Salazar, 28/05/1936. Discurso transmitido pela EN. Arquivo Sonoro da RDP).

O discurso do Presidente do Conselho evidenciava três grandes linhas de acção seguidas no âmbito da acção da EN pelo Capitão Henrique Galvão: promover os princípios e ideário do Estado Novo, estabelecer a ligação ao império e afirmar Portugal no mundo através “do nosso valor construtivo e da nossa acção civilizadora” (Id. *ibid.*). O alinhamento de ideias entre Salazar e Galvão, pelo menos nesta fase, fica patente em diversas notícias de jornais: “Acreditava, enfim, que a política imperial portuguesa dificilmente poderia dispensar, como instrumento decisivo de unificação espiritual dos portugueses, o agente radiofónico. O Governo pensava da mesma forma (...)” (*Rádio Semanal*, 08/05/1937).

Foi sobretudo o desenvolvimento tecnológico que permitiu, em 1936, aliar o discurso à acção com o início das transmissões com regularidade para Angola, Moçambique, Europa, Brasil e Estados Unidos⁵⁴ em ondas curtas a partir de um emissor de 5 kW⁵⁵ construído por funcionários da Emissora. Cada um dos períodos de transmissão configurava-se de forma diferente dependendo do destino da emissão.

Na Emissão para África, o noticiário era orientado para assuntos coloniais, ao passo que a propaganda turística em inglês marcava presença na transmissão para os Estados Unidos da América (*ibid.*). Para além destas especificidades, o restante tempo de emissão era preenchido por música de “concerto”, “ligeira”, fados e palestras que constituíam a base essencial da programação.⁵⁶ Segundo Henrique Galvão, o início das experiências em 1936 procurava garantir o arranque efectivo das transmissões em ondas

⁵⁴ A Emissão dividia-se em 4 períodos horários, com variações no programa consoante a área a que dizia respeito a transmissão.

⁵⁵ “O sr. engenheiro Manuel Bivar, que tecnicamente dirige a Emissora, foi um dos principais animadores da construção do novo posto, inteiramente conseguido com mão de obra portuguesa. (...) O novo emissor é de tipo de oscilador comandado a crystal de quartzo, (...) Possui dois dobradores de frequência; amplificador de alta frequência com 2 lâmpadas de 50 watts; amplificador modulado “push-pull” com 2 lâmpadas de 250 Watts e uma lâmpada de 20 kW em amplificação de potência final. A modulação é obtida por um amplificador de baixa frequência com duas lâmpadas de 50 Watts e por um modulador de duas lâmpadas de 250 Watts, sistema “Heising” (*Rádio Semanal*, 07/11/1936).

⁵⁶ Exemplo da programação: “Domingo (hora de Lisboa): 19,00: Abertura da estação. Música Portuguesa- 19,20: Música variada- 19,50: “Diário da Emissora Nacional (Informação dos acontecimentos mais importantes da vida portuguesa e estrangeira, seguida do resumo do movimento marítimo do Porto de Lisboa e do “Diário do Governo” e de outras notícias de interesse para as colónias, fornecidas pelo Ministério das Colónias e pela Agência Central das Colónias)- 20,10: Música ligeira- 20,30: Música de concerto- 21,10: Fados e Guitarradas (Transmissão do retiro da Severa)- 21,25: “Correio do Império (colaboração dos portugueses residentes nas colónias)- 21,30: Concêrto pelo Sexteto da Emissora Nacional- 22,00: final da Emissão” (*ibid.*).

curtas de modo a proporcionar “a ligação radiotelefónica, com carácter informativo, de propaganda e de recreio” aos destinos já referidos através de um “programa-tipo”.⁵⁷ Entrevistado para o periódico *Rádio Semanal*, Galvão afirmava, relativamente ao programa, que “o emissor funciona todos os dias em períodos que vão desde as 19 ou 20 horas até às 3. Haverá um período de três horas destinado às colónias portuguesas, um segundo de uma hora para a Europa, um terceiro de duas horas para o Brasil e o último de uma hora para a América do Norte” (*Rádio Semanal*, 07/11/1936).

Para Galvão, a mais recente aposta tecnológica da EN resolvia o problema da ligação radiofónica com as colónias, manifestando o entusiasmo pelas saudações que de várias partes do mundo chegavam à estação oficial. A EN assumia o seu papel de “agente”, um meio de “aglutinação espiritual” que permitia através da emissão “o contacto diário, permanente, com o colono e o indígena, [ao dar] notícias numa língua conhecida e amiga, [mantendo] bem arreigado o sentimento pátrio, e emprest[ando]-lhes a consciência de alguém a velar por esses grandes pedaços de terra portuguesa que salpicam o Mundo” (*Rádio Semanal*, 19/06/1937).

No sentido de reforçar a política de programação assente numa forte base discursiva, a EN lançou, em Julho de 1937, o programa “Meia Hora de Saudade”, um dos seus principais meios ligar a metrópole com as colónias e com as comunidades portuguesas. O programa representava um momento com forte componente emocional onde elementos da mesma família eram colocados em contacto através da rádio. A EN, essa voz do Estado Novo, era o garante de uma “comunidade imaginada” em torno da nação ao romper com as barreiras da distância.

1.3.4) Programação musical e “gosto”: uma emissão para vários públicos?

A música representava, como em outros cenários dominados por regimes autoritários (Balsebre 2001; Cerchiari 2001; McCann 2004; Walter 2004), um campo de acção onde “alta cultura” e “cultura popular” deviam conviver de modo a cumprir os mais elevados desígnios ideológicos concordantes com os principais vectores políticos que os alicerçavam. Não obstante a divisão que o campo musical sofreu no âmbito

⁵⁷ O programa-tipo permitia fixar a regularidade e continuidade dos programas radiofónicos estabelecendo uma hora de abertura e de encerramento e, o mais importante, as horas de início de cada programa. Como veremos, as remodelações e reestruturações da emissão implicaram reformulações nos programas-tipo ao longo dos anos em estudo.

radiofónico estatal enquanto reflexo de uma política cultural mais ampla, a administração em análise preocupou-se com o aspecto “educativo” e ideológico que a música, no contexto discursivo da sua acção, poderia conter. Para Henrique Galvão, o excesso de música erudita direccionada para as elites no âmbito da anterior administração não correspondeu à vocação “educadora” atribuída à Emissora. O objectivo principal da sua administração era afastar-se da expressão aplicada à EN em 1934 - “maçadora nacional” (*Os Ridículos*, 28/11/1934).

A rádio estatal tinha o dever de ir ao encontro das “(...) classes populares com bons elementos de cultura musical; procurando junto de cada Ministério servir a sua política construtiva, através das indicações que deles recebemos, acudindo às naturais exigências das classes mais cultas, servindo em tudo a obra do Estado Novo que nos indica o caminho da verdade e da ordem” (*O Século*, 01/08/1935).

As reacções à nova orientação da EN surgiram de imediato (*A Voz*, 19-21/07/1935;), manifestando-se contra o suposto excesso de “música ligeira” e a exoneração de nomes como Rui Coelho ou Ivo Cruz. Este último apressou-se, ainda em 1935, a redigir, na qualidade de Presidente do Sindicato Nacional dos Músicos (SNM),⁵⁸ uma carta a Salazar na qual protestava veementemente as opções tomadas por Galvão.

“A gente portuguesa, mesmo a de cultura mais primitiva, é sensível às manifestações de arte elevada. (...) Entendemos que se deve emitir música ligeira, mas que se não confunda folclore com revista, o essencial com o acessório. Aos organismos culturais não é lícito esquecer a alta missão que a arte tem nos movimentos de renovação nacional” (ANTT/AOS/CO/OP-7, fl.119).

O ambiente hostil encontrado por Galvão às suas políticas exigiu que este respondesse de imediato às críticas, enviando um relatório extenso a Duarte Pacheco:

⁵⁸ O Sindicato Nacional dos Músicos (1932-1974) foi a associação que representou a classe dos músicos no período do Estado novo. Anteriormente denominada Associação de Classe dos Músicos Portugueses (1909-1932), integrou “sem resistência” a nova ordem corporativista. A direcção do SNM ficou a cargo de Ivo Cruz que procurou defender o interesse dos músicos através de campanhas que alertavam, por exemplo, para o impacto que a “música mecânica” tivera no desemprego dos músicos, ou contra a presença de músicos e orquestras estrangeiras no mercado português e o pagamento a músicos amadores. A solução para proteger a classe dos músicos passou pela criação de uma carta profissional em 1939, regulamentada posteriormente em 1945 e revista em 1947, e que, a partir desta última data, podia ser apenas concedida a “músicos titulares dum diploma do Conservatório ou aos que se submetessem a um exame organizado pelo júri do Sindicato” (Silva 2010d:1223). Para além destas medidas, o Sindicato procurou, no período em estudo, estabelecer os horários de trabalho com a respectiva tabela salarial de referência a aplicar. As lutas com a EN foram marcantes nos anos 40, com a apresentação de vários requerimentos ao Instituto Nacional do Trabalho e da Previdência contestando o facto de a rádio oficial não respeitar os direitos dos músicos (cf. Capítulo 3). Após o final do mandato de Ivo Cruz, sucederam-lhe: Alberto Pena Monteiro, (1948-1951); Mário de Sampaio Ribeiro, (1951-1961); Lourenço Varela Cid (1961-1973) e Joaquim Silva Pereira (1973-1974) (Id. *ibid.*:1218-1226).

“Não contesto que a gente portuguesa, mesmo a de cultura mais primitiva seja sensível às manifestações de arte elevada. O que me parece é que não aceitará nem poderá aceitar programas exclusivamente eruditos cuja matéria esteja fora do alcance da sua sensibilidade e compreensão. E que menos os aceitará radiodifundidos tendo a possibilidade de deslocar o botão do seu aparelho e procurar nos postos emissores particulares a música ligeira de que gosta” (ANTT/AOS/CO/OP-7, fl. 135).

Depois da reorganização administrativa, Galvão iniciou uma política de programação vocacionada para os diferentes públicos bem definidos dentro do espectro mais geral do corporativismo Português, nomeadamente através da oferta de programas regulares para operários (*vide* Capítulo 7). Ainda que aqui se pretenda apenas tratar da programação musical, esta não foi separada da estratégia dos outros eventos que ocupavam o tempo de emissão da EN: “(...) Fornecemos aos sábios sessões de alta cultura, aos iletrados cursos de Português, às crianças emissões infantis, aos estudantes cursos de cultura geral, etc. etc..” (*Rádio Nacional*, 13/02/1938). Neste sentido, no campo musical, os sextetos da EN actuavam nos estúdios no horário entre as 19h50 e as 21h00, proporcionando um “jantar ao som de música “música viva” e ligeira, de tanto agrado do público (...) como nos melhores centros gastronómicos do mundo, nos “Savoy”, nos “Astória”, nos “Carlton” (*ibid.*).

A difícil conciliação dos diversos géneros e estilos musicais, a música gravada e música “viva”, exacerbada pela situação financeira e respectivos cortes orçamentais nas orquestras (*vide* Capítulo 3) constituiu de modo geral o cenário com que Galvão teve de conviver durante a sua administração. E aqui se colocou a questão central do binómio da programação da Emissora, entre a “Alta Cultura” e “Cultura Popular”, e a articulação deste binómio com as políticas culturais do Estado Novo. Logo em 1935, pela ocasião da inauguração, Galvão articulou em diversos momentos a questão central que aqui se levanta, reconhecendo num primeiro momento que “já expliquei claramente as razões que me obrigaram a deixar certas considerações de ordem artística para adaptar o elenco artístico da Emissora Nacional às suas condições financeiras (...)” (*Rádio Semanal*, 15/07/1935) o que, no seu discurso surge como um constante legitimar do aumento da transmissão de discos de música ligeira e reconhecimento do valor da música “séria”, “Ninguém poderá interpretar a minha atitude, nestas circunstâncias, como atentória do bom gosto e do valor musical” (*ibid.*). Galvão define na mesma entrevista o “bom gosto (como) base de uma cultura artística” inscrevendo-o no âmbito das aspirações de ordem e paz social que o corporativismo procurava implementar: “É esse bom gosto que é necessário estimular de harmonia com as características mais marcantes das camadas

populares ainda que seja forçoso contrariar para educar! Olhe para a paisagem do nosso povo...Como a acha? Estruturalmente ligeira, não é assim?” (*ibid.*).

A divisão dos públicos e dos géneros musicais que a eles correspondiam, traduzia-se, segundo Galvão, numa questão de “bom gosto”. As opções justificavam-se no seu discurso, tal como no domínio de outras políticas culturais levadas a cabo pelo Estado Novo (Santos 2004), pela oposição entre “elite” e “grande massa”.⁵⁹ Esta distinção funcionou como um bordão que enformou a actividade desta administração:

“Vivemos num país de cultura média muito abaixo da que deveria classificar a grande massa. Há de facto uma “elite” constituída por pessoas de bom gosto e entre estas, evidentemente, um número determinado de mais eruditas. É necessário levarmos em conta os interesses destes três grupos distintos, conjugando-os da melhor forma possível (...) dando a todos ampla satisfação (...) De uma forma geral considero de momento satisfeitas as aspirações gerais atendendo a que: a Orquestra sinfónica da Emissora Nacional sob a batuta de Pedro de Freitas Branco servirá, amplamente, as exigências das nossas “elites” musicais; em género “ligeiro bom”, Frederico de Freitas e os seus músicos não nos deixarão ficar mal, entretendo em toda a linha os auditores; Lopes da Costa [maestro da orquestra ligeira], creio eu, já se popularizou”. (*Boletim da Emissora Nacional* n.º 1, Agosto de 1935).

A ideia do “gosto” teria consequências ao nível de novos eventos especialmente encarregues de enquadrar as “camadas populares” numa perspectiva do seu “levantamento cultural”, lançando uma preocupação com as classes trabalhadoras. Um dos exemplos desta tendência foi o lançamento dos “Concertos Populares ao ar livre” em 1937.

O periódico *Rádio Nacional* de 3 de Outubro de 1937, com destaque para o 2º concerto ao ar livre, transmitido do Alto de Santa Catarina, com a presença da Orquestra Portuguesa, dirigida pelo maestro Alberto Fernandes e o Quarteto vocal, dirigido por Belo Marques, refere, numa transcrição da palestra proferida por Pires Cardoso, que:

“Há que destacar sobretudo o seu aspecto cultural - o levantamento das condições espirituais das camadas populares - e, ao lado dele, o processo de facultar aos menos favorecidos pela sorte, um meio de distracção ao mesmo tempo saudável e educativo.” Refere mais à frente que “o belo edifício corporativo (...) vai sendo construído (...) cimentado por um admirável espírito de justiça, servido por uma visão perfeita das realidades sociais” (*Rádio Nacional*, 01/10/1937).

Para além das reestruturações e reformas implementadas, Henrique Galvão pretendia, aproveitando o impulso do Cortejo Folclórico de 1937, implementar uma linha folclorista mais evidente, contratando Artur Santos para o cargo de Assistente de

⁵⁹ No seu estudo acerca do teatro português “sob o reinado de Salazar” Graça dos Santos refere que o regime distingue sobretudo dois destinatários para as suas políticas culturais “o povo e os intelectuais” (2004:69).

Programas da EN, facto que se verificou em 1940. Segundo uma carta de Artur Santos a Henrique Galvão, datada de 1939, o seu objectivo seria:

- “1.º Fiscalização dos programas de música portuguesa, incluindo documentação de música gravada.
- 2.º Apresentação de trabalhos de compositores portugueses, para serem incluídos nos programas da E.N.
- 3.º Apresentação de obras musicais de autores portugueses antigos, que possam enriquecer os programas e o arquivo da E.N., e que se encontram dispersos pelas bibliotecas do país
- 4.º Orientação musical de futuras recolhas de canções populares portuguesas, sua classificação, registo gráfico, e, quando necessárias, as respectivas harmonizações. (Do meu trabalho neste campo já a E.N. pôde apreciar um exemplo, com o grilo de “Oito Canções Populares Portuguesas” executadas mais de uma vez pela Orquestra Sinfónica desta Emissora, sob a regência do Maestro Pedro de Freitas Branco, e na Alemanha pela Orquestra Sinfónica da Emissora de Berlim)
- 5.º Direcção Musical da organização de cortejos folclóricos” (*apud* Cruz 2001:35).

De acordo com a *Ordem de Serviço* n.º 51, de 25/11/1940, Artur Santos ficaria responsável, no âmbito da “Secção de Programas Musicais” pelos “Concertos, recitais e folclore”, como encarregado de serviço, e como colaborador das “Variedades e arranjos” (*ibid.*). A colaboração interna de cerca de um ano (Cruz 2001:35-6) valeu-lhe vários convites para ocupar o cargo de Chefe da Secção Musical da EN (Id. *ibid.*), lugar que nunca ocupou por preferir um ambiente “mais adequado a um artista” (*apud* Id. *ibid.*:36), deixando mesmo as funções na EN em 1941 para ingressar como docente de composição no Conservatório Nacional (Id. *ibid.*). Já sem Henrique Galvão na EN, era necessário um nome para chefiar a secção musical e que colocasse em marcha a implementação de uma política musical que garantisse a linha nacionalista e folclorista.

1.3.5) O “disco” na reforma de Galvão

A Comissão Administrativa da EN não tardou em aperceber-se da dificuldade que implicava a construção de uma grelha de programação que reflectisse a intenção da ideologia estado novista e, num outro plano, respondesse às demais solicitações reflectidas nos programas de carácter popular ou de entretenimento. Os discos de 78 r.p.m. constituíram na administração de Henrique Galvão meio de destacada importância na definição e gestão de vários aspectos da programação musical da EN. A consequência directa da adopção do disco enquanto elemento indispensável na gestão da programação resultou em mudanças estruturais internas com grande impacte. Num primeiro momento, a redução das orquestras e a respectiva exoneração dos maestros Ivo

Cruz e Venceslau Pinto foi compensada com o aumento de rubricas radiofónicas com a transmissão de fonogramas:

“Nos primeiros dez meses de emissão oficial, 58,3% da programação foi preenchida por música gravada, 24,8% por música executada ao vivo e 17% por espaços de palavra. A partir do início de 1936 é notória uma maior diversificação dos momentos musicais vivos, com a inclusão na programação de inúmeros concertos de orquestras, quintetos e bandas exteriores à EN” (Ribeiro 2007:184).

A redução das unidades performativas e do respectivo tempo de emissão das mesmas conduziu a um aumento significativo na transmissão de “música gravada” (Anexo 2) e à organização de serviços internos que regulamentassem o processo de aquisição, selecção e montagem de grelhas de programação para os programas específicos.

A consequência directa da adopção do disco como elemento indispensável na gestão da programação teve como primeiro impacte a divisão da Secção Musical, responsável pelo enquadramento institucional das actividades musicais, em duas subsecções, respectivamente a de “música viva”, a cargo de Mário Mota Pereira (1909-1969)⁶⁰, e a secção de “música gravada”, liderada por António Lopes Ribeiro (1908-1995)⁶¹ (*Ordem de Serviço* n.º 28B, 01/08/1935), este último auxiliado pelo

⁶⁰ Mário Mota Pereira (1909-1969) nasceu em Lisboa. Estudou solfejo, canto, composição e violino no Conservatório Nacional, colaborando com as orquestras de Pedro de Freitas Branco e Fernando Cabral. Estreou-se em 1929 como cantor lírico na ópera *Alcipe*, de Manuel Ribeiro (libreto de Rui Cordovil), continuando depois a sua carreira com várias aparições no palco do Teatro de São Carlos em obras como: *Orfeu* de C. Monteverdi (1.ª audição em Portugal), *Oratória da Paz*, de Rui Coelho, ambas em 1932; *Requiem* de W. A. Mozart, em 1933 (1.ª audição em Portugal); *Tosca* de G. Puccini, em 1934, e.o. Assumiu em 1935 o cargo de Chefe da Secção Musical (confirmar), abandonando-o em Setembro com o objectivo de fazer uma carreira internacional. Ainda no final dos anos 30, apresentou-se diversas vezes em óperas no coliseu dos Recreios e aos microfones da Emissora Nacional, constituindo o Quarteto Vocal Masculino da EN. Partiu para Itália em Junho de 1939 com o apoio do Instituto de Alta Cultura e da EN, com o objectivo de aprofundar os seus conhecimentos em assuntos ligados à radiodifusão (música e teatro). Em 1940 ganhou uma bolsa do IAC para estudar com Riccardo Stracciari (1875-1955), um dos mais importantes barítonos italianos, permanecendo em Itália até 1942, onde se apresentou em vários papéis nos principais teatros daquele país. O cenário beligerante na Europa trouxe-o de volta a Portugal, actuando poucas vezes em 1943. Dedicou-se depois ao ensino, em 1947, no Centro de Preparação de Artistas da Rádio, ligado à Emissora Nacional. Fixou-se posteriormente no Brasil, em Porto Alegre, onde continuou o trabalho ligado à rádio da emissora oficial e como professor de canto do Conservatório de Música daquela cidade. Morreu em 1969 na última cidade onde leccionou, na Baía (Moreau 1995:300-5, vol.3).

⁶¹ António Filipe Lopes Ribeiro (1908-1995) foi um dos mais importantes cineastas portugueses. Nasceu em Lisboa e iniciou os seus estudos musicais, em violino, aos 12 anos de idade. Prosseguiu os estudos académicos no Instituto Superior Técnico, em 1926, onde lançou a publicação *Sempre Fixe*, na qual realizava crítica cinematográfica, continuando depois esta actividade no *Diário de Lisboa*. Seguiu-se a vida militar, a tradução de legendas de filmes da *Paramount* e a realização dos primeiros documentários. Conheceu os principais estúdios cinematográficos de Paris e Berlim em 1929, na companhia de José Leitão de Barros (1896-1967), continuando sozinho a viagem até Moscovo, onde conheceu os cineastas Serguei Eisenstein (1898-1948) e Dziga Vertov (1896-1954). Realizou, em 1934, o filme *Gado Bravo* e, no ano seguinte, foi convidado para assumir o cargo de director da secção música gravada da Emissora Nacional. Abandonou o cargo em 1935 para tirar a especialidade de Morteiros em Infantaria 12, Guarda. No final dos anos 30 viajou por vários países da Europa à Ásia, passando por África e América,

“discotecário” António Luís Gomes (1876-1961).⁶² A chefia da Secção Musical ficaria, a partir de 30 de Setembro de 1935 a cargo de Isidro Aranha (1881-1946),⁶³ responsável por supervisionar as respectivas sub-secções e suas actividades.

As mudanças internas operadas pela reforma de Galvão provocaram de imediato reacções de descontentamento com a mudança administrativa e com a estratégia delineada. Os protestos eram dirigidos ao novo director da EN e à sua política de programação, que subjugava os princípios “artísticos” subjacentes à “música viva” a um uso considerado excessivo do disco e do repertório musical gravado, como surge em periódicos como *Bandarra ou A Voz*:

“a musicata de revista, composições de pretenso sabor popular, arengas piores que o chá de dormideiras, fox trots, música de pretalhada e fado, fado e mais fado!... É demais meu querido amigo! É Demais! Há um ror de dias que o sr. Henrique Galvão, na sua faina de bem afadistar Portugal, ilhas e ultramar, transformou a estação de Barcarena e os estúdios do Quelhas no Zé dos Pacatos e no Retiro da Quinta do Charquinho... ele é Maria Amélia, Maria do Carmo, Ercília Costa, o Alfredo Marceneiro e não sei até se o Chico da Aurora - a fina flor da Fadistagem! Possivelmente se a estranja não lhe tem comido os ossos, o Zé Fistula, de camiliana memória, já teria vindo ao microfone cantar á guitarra as suas ameijoadas com a pascoela e o destino que deu aos dez contos da Felícia...” (*A Voz*, 31/07/1935).

As críticas à utilização do disco na programação mereceram uma resposta institucional do director da secção de música gravada, que proferiu, em 1 de Agosto de 1935, uma oportuna palestra intitulada *A função do disco na radiotelefonía*, partindo de

assumindo em 1938 as funções de director artístico da Missão Cinematográfica às Colónias de África e como supervisor da Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas. Realizou, em 1937, uma longa-metragem propagandística intitulada *A Revolução de Maio*, continuando depois a sua carreira com vários filmes como *Feitiço do Império* (1940), *O Pátio das Cantigas* (1941), *O Pai Tirano* (1941), *Amor de Perdição* (1943), *Camões* (1946), *Frei Luís de Sousa* (1950), *O Primo Basílio* (1959), e.o. Apresentou na RTP, a partir de 1957, o programa *Museu do Cinema*. Dedicou-se também, até à sua morte, à tradução de obras sobre cinema, como a autobiografia de Chaplin, que prefaciou, e à escrita de poesia e romances (Matos-Cruz 1996:839-42, 2000:384-5).

⁶² António Luís Gomes (1876-1961) nasceu no Porto. Iniciou a sua formação musical com o maestro José Cândido, tendo estudado posteriormente violino com Bernardo Moreira de Sá. Ingressou na Orquestra de Ópera do Teatro São João, no Porto, apresentando-se também como solista no Teatro Gil Vicente. Em 1894 mudou a sua residência para Lisboa, a convite do maestro José Joaquim Pinto, a fim de ocupar o lugar de primeiro violino do Sexteto do Teatro do Ginásio. Depois de estudar composição e violino em Lisboa com Frederico de Guimarães e Alexandre de Bettencourt e Vasconcelos, respectivamente, foi para Paris a fim de aperfeiçoar a sua técnica com Léonard. Seguiu-se uma digressão pela Europa e Américas no início dos anos 10 do séc. XX. Organizou nos anos 20 a temporada de opereta do Teatro da Trindade, ingressando como maestro, em 1920, na companhia de operetas de Armando de Vasconcelos. Em 1927 recebeu um apoio estatal para uma nova digressão pela Europa e Colónias. Ao longo da sua vida compôs várias obras para orquestra e violino, assim como de *lieder* “inspirados em poesias de poetas portugueses” (*Anuário Radiofónico Português* 1936:179). Ocupou o cargo de “discotecário” da EN em 1934, durante a administração de António Joyce, função que manteve até 1938, ano em que transitou para a Secção Musical (*Ordem de Serviço n.º 4*, 8 de Janeiro de 1938).

⁶³ Isidro Carlos Aranha Gonçalves obteve a sua formação em Direito na Universidade de Coimbra, onde ingressou na Tuna Académica “no último quartel do séc. XIX”. Apesar de ter seguido profissionalmente a carreira de advogado em Lisboa, nunca deixou de compor música para revistas e comédias musicadas, como “*Sete e meio, Água fresca, Volta a Portugal, A Outra Banda* e o «vaudeville» *O Ganha-pão*” (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* 1945:77, Vol. 3).

uma leitura de um artigo de Emile Vuillermoz (1878-1960).⁶⁴ Lopes Ribeiro defende a utilização do disco e da música gravada, que fora atacada do ponto de vista estético, social e cultural, aos critérios artísticos e culturais exigidos pelas opiniões mais críticas.

A defesa da utilização do disco na programação foi também efectuada por Galvão, aquando da inauguração em 1935, argumentando que a remodelação da EN e a reestruturação da programação implicara a aquisição de “dois mil discos, dos quais 45% de música de concerto” e um gravador de discos, que serviria para gravações internas e para os programas de intercâmbio. As suas palavras servem, neste contexto, para se defender contra os seus críticos, que o acusavam de popularizar demasiado a programação da EN. Não por acaso, Galvão não refere que 55% dos discos são de “música ligeira” ou de outras categorias, mas antes que 45% são de “música de concerto” (*Boletim da Emissora Nacional* n.º1, Agosto de 1935). A aquisição de discos permitiu assim resolver o problema do preenchimento da emissão com conteúdos musicais e a utilização dos fonogramas comerciais divididos em categorias genéricas utilizadas na emissão, como “música ligeira”, “música de dança”, “música militar”, “música sinfónica”, “ópera”, entre outros.

Outro sinal claro de que a utilização do disco exigiu mudanças na orgânica interna da EN foi a organização da discoteca em 1936 e a opção estratégica de aumentar a música gravada, sobretudo a “música ligeira” com vista a entreter os ouvintes, e indo de encontro aos seus gostos. Com a saída de Lopes Ribeiro, em finais de Janeiro de 1936 (*Ordem de Serviço* n.º 80, 28/01/1936) responsável pela organização “dos programas de música ligeira e variada” (*Ordem de Serviço* n.º 60, 31/10/1935), a administração da EN nomeou, em 21 de Fevereiro de 1936 um consultor de música gravada a quem competia “fiscalisar a organização da discoteca, organizar os programas de música ligeira em discos, propor a compra de discos e, duma maneira geral, orientar os programas de música ligeira gravada” (*Ordem de Serviço* n.º 90, 21/02/1936). A pessoa indigitada para o cargo foi Margarida Brandão (1900-1992),⁶⁵ nascida em San

⁶⁴ Emile Vuillermoz (1878-1960), crítico Musical Francês. Escreveu vários artigos vocacionados para os novos meios de disseminação musical, como a rádio ou o disco (Trevitt 2001:911).

⁶⁵ Tomasía Fortunata Margarida Cambon Garcia (1900-1992) nasceu em Espanha, recebendo o apelido Brandão por via do casamento em 1920 com Carlos Manços Brandão. Iniciou a sua aprendizagem musical num coro com o maestro Esnaola, manifestando interesse pelo canto. Estreou-se no Teatro Roméa de Madrid em 1916 com o nome artístico Conchita Ulía e, três anos depois, pisou pela primeira vez os palcos portugueses com uma apresentação no Palácio Foz, a 22 de Janeiro. O contrato com o empresário Emauz, que deveria durar 15 dias, estendeu-se, devido ao sucesso, por 10 meses. Após o casamento regressou em 1927 à vida artística com várias apresentações no Teatro do Ginásio e no Teatro Politeama. O empresário José Loureiro contratou-a em Julho desse ano para actuar no Brasil, regressando

Sebastian, Espanha, e que alcançou, enquanto cantora de zarzuelas e *music-hall*, grande visibilidade em Portugal (*Anuário Radiofónico Português* 1936:166). Tendo como nome artístico Conchita Uliá, entrou no circuito das rádios, actuando ao microfone do Rádio Clube Português, C.T.1 A A e na EN (*ibid.*). O trabalho que realizou na rádio pública consistiu na organização da discoteca e dos programas de música gravada. Segundo um documento que aprova, nos termos do art.º 48 do decreto-lei n.º 30.752 de 14 de Setembro de 1940, as relações nominais dos funcionários do quadro permanente da EN, surge a única referência ao trabalho desenvolvido por Margarida Brandão até 1940 na Discoteca da EN:

“Ocupando 60 a 70% dos programas, são os serviços de música gravada um dos mais trabalhosos do estabelecimento e dos que mais ordem, método e regularidade exigem independentemente das qualidades artísticas que demandam. Realiza directamente os programas de música de concerto, e dirige a elaboração dos de música variada e ligeira. Devem-se-lhe a organização da discoteca, em que revelou grandes qualidades de ordem, disciplina e de método, problema difícilimo de resolver antes da sua acção, e as mais felizes realizações dos programas gravados: “música escolhida”; “o que querem ouvir”, “os grandes compositores”, etc.” (ANTT/AOS/CO/OP-7).

A organização da discoteca e as novas medidas impostas pela administração da EN visavam que os programas de discos fossem também eles construídos com base na divisão do trabalho interno, através de mecanismos de regulação, controle e planeamento geral da emissão radiofónica. É neste sentido que, em sintonia com a administração, Margarida Brandão propôs em 1936, enquanto consultora de música ligeira gravada, várias medidas com o objectivo de atenuar o hiato de gravações em disco de “música portuguesa” e o modo como esse procedimento deveria entrosar-se com a programação. De entre várias medidas, propôs que a música portuguesa fosse transmitida preferencialmente entre as 12h e 13h e as 18h30m e 19h30m, altura correspondente aos horários de almoço e jantar, sendo que, nos dias em que era transmitido o programa *Retiro da Severa*, “não deve dar-se musica portugueza, enquanto não houver maior quantidade e variedade desta música em discos.” (*Ordem de Serviço* n.º 95, 10/03/1936). Do mesmo modo, passou a ter lugar no programa *Variedades* a rubrica “novidades, constituída pela emissão de discos ligeiros mais modernos que para este fim serão semanalmente adquiridos” (*ibid.*).

A aquisição do gravador de discos permitiu a gravação interna de discos, assim como a sua utilização nos programas de intercâmbios, numa articulação pensada com a

apenas em 1929 devido à morte de um filho. Apresentou-se depois esporadicamente em revistas no Teatro de Variedades e na rádio, até ao seu ingresso na EN (*Anuário Radiofónico Português* 1936:166).

programação radiofónica. O modo como o disco foi utilizado na EN revela também a inexistência de qualquer pretensão de fabrico, edição e comercialização de fonogramas com os seus intérpretes, ao contrário do que sucedeu com a rádio italiana EIAR, que, dispondo de uma produção musical organizada como a EN, fundou em 1933 a sua etiqueta oficial CETRA, gravando os mais famosos grupos e cantores radiodifundidos, sobretudo no âmbito da “música ligeira italiana” (Cordoni 2003:558).⁶⁶ A estratégia da EN quanto à utilização do “disco” e ao papel da rádio pública na sua produção fica patente, por exemplo, aquando das Comemorações dos Centenários. Para o evento comemorativo estavam previstas várias gravações etnográficas, a cargo de Armando Leça (1891-1977), que transitariam depois para fonogramas de 78 rpm. Segundo uma carta de Júlio Dantas (1876-1962), o Presidente da Comissão Executiva dos Centenários, a Henrique Galvão, de 1939, encontrava-se acordada a “ a) Gravação local dos trechos seleccionados pelo Prof. Sr. Armando Leça dentro do circuito extensivo a todo o país, marcado pelo mesmo Sr. b) Preparação de matrizes e cópias (2) respeitantes a cada trecho gravado. c) Assistência aos trabalhos de prensagem das matrizes para uma razão de 50 exemplares de discos definitivos por cada trecho gravado”. A primeira preocupação de Henrique Galvão e de Manuel Bívar foi assegurar a compra do equipamento de gravação a ser utilizado por Armando Leça à A.E.G. Luzitana de Electricidade, consistindo em dois gravadores de fita Magnetophon modelo K4 e as respectivas bobines de gravação (Centro de Documentação da RPD. Nota de Encomenda 43/49, 01/07/1939). No entanto, a preocupação principal residia na gravação das matrizes e prensagem dos discos finais solicitados pela comissão. Em 7 de Julho de 1939, a EN recebeu da Comissão Executiva dos Centenários um ofício com as “despesas com material e prensagem para gravação dos trechos seleccionados da música popular portuguesa (...)” com as verbas máximas de 33.000\$00 para discos virgens e 95.000\$00 para a prensagem das matrizes. Uma vez que a EN não estava vocacionada para a edição de discos, foi necessário recorrer à Fabrica de Discos Columbia, em San Sebastian, propriedade de Juan Inurrieta, para estudar o processo de fabrico e edição da encomenda da EN. Inurrieta negociou várias “bolachas” (etiquetas centrais) para os discos, arrastando o processo até 1942, ano da data da última correspondência. A

⁶⁶ Apenas com a fundação da fábrica de discos Rádio Triunfo em 1946 existirá uma relação com a EN, mediada por Rogério Leal, um dos seus fundadores e director técnico da rádio pública, uma vez que era utilizado o estúdio da EN para gravar os seus artistas. No entanto, esta relação encontra-se pouco documentada (Losa 2010:1089-90, 2009).

Comissão dos Centenários nunca recebeu a sua encomenda e a EN não conseguiu responder à edição das recolhas realizadas por Armando Leça. A etnomusicóloga Maria do Rosário Pestana lança a hipótese que a não edição se poderá ter ficado a dever ao facto de se tratar de registos sonoros que “encerravam uma realidade musical em bruto que carecia de ser tratada para poder ter eficácia no quadro das políticas culturais do Estado Novo ” (Pestana 2012: 242-3).

Conclusão

Este capítulo teve como objectivo abordar: o contexto da emergência da rádio pública em Portugal; a primeira administração liderada por António Joyce (1934-1935); a segunda administração liderada por Henrique Galvão (1935-1941). A relação das administrações da EN com o poder político e a sua vocação propagandística não foi consensual ao longo do período examinado. A emergência da rádio pública em Portugal não foi o resultado da pressão estatal que visava, como noutros países europeus com regimes autoritários, explorar as possibilidades que o meio de comunicação de massas podia apresentar no domínio da propaganda. A ideia de um serviço público e da rádio estatal surgiu a partir da sociedade civil, com a organização do *I Congresso de Radiotelefonia* organizado pelo jornal *O Século* (1931). De entre os vários interessados, a classe dos músicos viu na criação desta instituição pública a “salvadora” da crise que os afectava. Por este motivo, encontramos na primeira administração de António Joyce uma estratégia marcada pelo predomínio das estruturas musicais no âmbito da música erudita e ligeira, com a fundação de várias orquestras e grupos de música de câmara com desenho idêntico à congénere britânica.

A orientação da rádio pública com o predomínio de uma gestão artística não agradou uma parte do poder político que rapidamente se insurgiu contra a estratégia de Joyce. O relatório de Couto dos Santos, a nomeação de Fernando Homem Cristo como “signatário político” ou ainda as ofensivas de António Ferro constituem os primeiros momentos de luta pelo poder da estação oficial e pela definição de uma estratégia que contemplasse uma orientação mais propagandística. Neste sentido, Salazar e Duarte Pacheco não pretendiam que a emissora constituísse apenas um braço político do SPN. A nomeação de Henrique Galvão representa bem esta tomada de posição. Nos primeiros anos, a sua actividade caracterizou-se pelas reformas internas que afectaram todos os

serviços. A EN de Salazar e Duarte Pacheco devia, mais do que centrar-se nos aspectos artísticos ou da propaganda interna, apostar na expansão das emissões para o império e para todo o mundo lusófono. Por outro lado, as disputas de poder deviam ser alheias à vida da EN, pois ela representava a imagem de ordem e organização corporativa do Estado Novo.

As lutas no entanto travaram-se a outros níveis. A reorganização das orquestras e os cortes orçamentais na actividade artística, bem como o aumento do tempo de transmissão de fonogramas provocou várias reacções vindas do Sindicato Nacional dos Músicos. Tal disputa promoveu discursos de Henrique Galvão contemplando a questão do gosto e dos públicos a quem a rádio se destinava, procurando entreter e educar o “povo” ao mesmo tempo que atendia aos gostos da “elite”. Foi para tal fundamental a reorganização dos serviços de música gravada e música “viva”, bem como a promoção de vários eventos e programas que espelhassem a nova política de programação adoptada.

2. António Ferro: o reforço do monopólio estatal e o “aportuguesamento” da rádio pública (1941-1949)

Introdução

Neste capítulo analisarei as principais mudanças e as estratégias de programação de acção da rádio pública durante a administração de António Ferro (1941-1949).

O início da II Guerra Mundial teve um grande impacto no modo como a rádio pública reequacionou os seus objectivos, um traço comum a diversas instituições do Estado Novo. O reforço do monopólio estatal, através de um controlo mais rigoroso e estreito do funcionamento das rádios privadas, constituía uma das principais medidas a operar neste novo cenário. Foi neste quadro que António Ferro desenvolveu a acção geral da EN. A sua aproximação à rádio estatal, até à tomada de posse, leva a analisar os pontos de contacto com SPN/SNI dirigido por Ferro, nomeadamente de que modo o incentivo à produção artística já implementado no organismo público responsável pela propaganda, foi fundamental na reestruturação dos serviços da EN. Interessa, portanto, sublinhar quais as mudanças estruturais que ocorreram sob a alçada de António Ferro e os pressupostos ideológicos já enunciados enquanto director do SPN. Pretendo destacar de que modo a reestruturação da programação e da produção musical se apoiou nos pressupostos do projecto de “aportuguesamento”, bem como a manutenção dos “mitos fundadores” do Estado Novo (Rosas 2001), como, por exemplo, as questões do império e do mundo rural. Neste sentido as relações institucionais com a FNAT foram fundamentais na criação de novos espaços de mediação e inculcação ideológica, como o programa *Serões para trabalhadores*, lançado em 1941, com a colaboração de ambas as instituições. Tal como nas anteriores administrações, a questão dos públicos e do papel que a EN devia ter na sociedade portuguesa constitui um vector transversal aos diversos conteúdos temáticos e discursos da administração em análise.

2.1) O monopólio estatal em tempo de guerra

O final da administração de Henrique Galvão foi marcado por dois assuntos decisivos: o futuro da EN no âmbito do Estado Novo e da sua rede de instituições, e o

reforço do monopólio estatal nos assuntos da radiodifusão em particular, com o aumento do poder sobre as pequenas rádios privadas.

O Decreto-Lei n.º 29.937 de 21 de Setembro de 1939 previa a proibição das instalações radioeléctricas emissoras particulares com excepção dos proprietários que efectuassem um pedido especial de funcionamento. Os proprietários deviam assim suportar os encargos correspondentes à presença de um “fiscal permanente do Governo junto das respectivas instalações” (*ibid.*). Também a emissão de noticiários e publicidade radiofónica dependeria das condições posteriormente afixadas pelas entidades responsáveis. O estado assegurava que os emissores privados eram controlados a diversos níveis pelos fiscais do governo, que respondiam directamente ao SPN e à Presidência do Conselho, esta última responsável pela Emissora Nacional a partir de 1940.⁶⁷

As rádios juntaram-se em dois grandes grupos centralizados que transmitiam a partir de Lisboa e do Porto, com os horários de emissão bem definidos. Em Lisboa, os Emissores Associados em Lisboa e no Porto os Emissores Reunidos do Norte juntavam as pequenas rádios privadas, sendo que o RCP e a Rádio Renascença mantinham as emissões em separado, gozando de um regime de excepção devido à sua dimensão. A centralização radiofónica na capital ficou a cargo da Rádio Peninsular e no Porto as emissões eram realizadas a partir do Portuense Rádio Clube com um horário acordado entre todas as estações e aprovado pelo SPN/SNI.

A censura da parte falada, sobretudo dos serviços noticiosos, era um dos principais objectivos da colocação dos fiscais do governo junto das estações emissoras. Não obstante, o controlo ia muito além dos conteúdos noticiosos em tempo de guerra. Os fiscais do governo reportavam também outros assuntos que visavam a manutenção do monopólio do Estado de modo a impedir o crescimento das rádios privadas. Como exemplo deste controlo, o Estado manteve durante cerca de uma década a “sufocante” situação de proibição da publicidade que impedia a angariação de verbas através do

⁶⁷ “(...) com efeito o decreto nº 31.320 de 19/3/1940, estabelece no seu artigo 2º que “passa a ficar subordinada à Presidência do Conselho - exclusivamente no que respeita à sua acção de propaganda e orientação de programas - a Emissora Nacional de Radiodifusão, o mesmo se observando, excepto na parte técnica, em relação aos emissores e postos radio-telegráficos receptores particulares”. Cabe pois, à presidência do conselho, a orientação e produção radiofónica, incluindo, é claro, noticiário e publicidade. Segundo o despacho do Senhor Presidente do Conselho, de 15 de Maio de 1940, essa orientação seria dada da seguinte forma: “Os fiscais permanentes junto das emissoras particulares receberão as directivas da Presidência do Conselho através do SPN, incumbindo-lhe exercer a censura prévia de todos os textos a radiodifundir, incluindo o noticiário e a publicidade, de harmonia com as instruções que receberem.” (Documento de 18/08/1943. ANTT/SPN/SNI cx. 1395).

aluguer de tempo da emissão.⁶⁸ O estado procurava manter o seu domínio ao proibir a expansão das estações radiofónicas privadas e assim o interesse de possíveis facções oposicionistas da ordem estado novista. Ilustra esta afirmação o pedido de 1944 efectuado pelo Rádio Clube Lusitânia, do Porto, para transmitir “publicidade artística”⁶⁹ e criar vários agrupamentos musicais, nomeadamente uma “Orquestra Sinfónica Popular”, “Orquestra Ligeira ou de Baile”, e.o. ANTT/SPN/SNI/Caixa n.º1395/Processo n.º 213511. 05/12/1944).

Este tipo de pedido carecia de autorização do SNI, que considerava a iniciativa privada como um verdadeiro perigo para a ordem da nação. A resposta ao pedido de 9 de Março de 1945 sintetiza, de algum modo, o procedimento geral do SNI no que respeita à manutenção do monopólio radiofónico do estado, uma vez que poderia transformar-se em “arma contra o Estado Novo” e onde “a falta de idoneidade política e de condições técnicas não podem servir de alicerces a tamanha obra, onde o dinheiro e instituições secretas fatalmente domariam.” (*ibid.*).

Os fiscais do governo junto das estações emissoras procuravam controlar o seu funcionamento, representando e impondo a ideologia do Estado Novo. Pelo menos neste período de centralização era fundamental não confiar às estações privadas o desenvolvimento local da produção musical e dos serviços informativos autónomos, vetando, como no caso acima identificado, a possibilidade de expansão e crescimento do sector. Ainda assim, as rádios privadas procuravam meios de resistência ao controle, que permitisse o recurso indirecto a publicidade.⁷⁰ No entanto, a política do Estado no

⁶⁸ A sobrevivência das rádios privadas não podia depender apenas das receitas provenientes das quotas pagas pelos seus associados: “É que na verdade, sem que seja necessário consultar, uma a uma, a posição actual das finanças das diferentes emissoras que inspiram hoje esta nossa crónica, fácil a todos se torna compreender - sabida que a única fonte de receita existente é a que provém da reduzida cotização mensal dos seus poucos sócios - os encargos que acarreta a manutenção decente, diária e nos nossos dias sobremaneira ingrata, no campo material, duma estação radiodifusora.” (*Rádio Nacional*, 31/03/1946).

⁶⁹ Publicidade intercalada ou incluída em números musicais.

⁷⁰ Existem vários registos que indicam a resistência dos emissores centralizados à proibição de publicidade, procurando contornar o problema: “Á excepção do Rádio Club Lusitania e em menor escala o Rádio Pôrto, todos os postos emissores particulares desta cidade vêm de há muito radiodifundido música a pedido dos ouvintes, mas anunciada por forma que reputo imprópria. Tenho chamado emensas vezes a atenção dos directores dos postos para êsse facto, mas sem proveito, pois se durante uma semana cumprem as instruções que lhes dou, logo a seguir voltam a reincidir. Esses postos anunciam, dum modo geral, da seguinte forma: Vamos tocar a música... a pedido da Exma. senhora D^a... moradora na rua... em homenagem ao Senhor... morador na rua...; outras vezes dá-se o inverso: é um senhor qualquer, morador na rua...nº... que dedica a música á Exma Senhora D^a... da rua... nº... com os desejos de muita felicidade.(...) Os postos em questão defendem-se dizendo que os solicitantes são associados ou amigos dos postos e assim têm de lhes fazer a vontade, e quando lhes digo que estou de acôrdo neste ponto, mas para êsse efeito devem durante cada emissão reservar 20 ou 30 minutos para tocar músicas pedidas, sem anunciar quem lh'as pede ou a quem são dedicadas, respondem-me, que – ‘isso não satisfaz os seus associados ou amigos.’ O posto já mencionado, R. Club Lusitania iniciou há tempos uma campanha

controle das actividades radiofónicas almejava enquadrar a actividade das rádios privadas no âmbito de uma política nacionalista. Numa circular escrita por um fiscal do governo às rádios centralizadas de Lisboa em 1943, surge de modo inequívoco a intenção e objectivo do regime de centralização, que visava também o controlo da parte musical numa luta contra os “crimes musicais de importação”:

“A Política Cultural do Estado Novo tem sido dirigida em louvável sentido nacionalista que busca motivos da tradição fonte de inspiração e ensinamento. À radiodifusão, quando inteligentemente orientada, pode caber honroso papel de colaboração na obra espiritual de expansão do vasto folclore Português. (...) É pois de aconselhar que cada posto, e em cada emissão transmita, de preferência no começo, meia hora de música portuguesa, onde cabem as canções regionais, os fados e guitarradas, córos, operetas, música de revista com motivos populares e patrióticos, sólos de instrumentos, enfim, numa palavra, obras ou produções que vigorem o sentido exacto dum sadio nacionalismo. A bem da Nação, D. Couceiro da Costa; Fiscal do Governo junto das Estações Radiodifusoras Centralizadas de Lisboa.” (ANTT/SPN/SNI/Caixa n.º 1140/ Processo n.º 213510, 17/12/1943).

O cenário de Guerra tornara as rádios privadas, agora centralizadas, num meio de disseminação ideológica apetecível, tomando inclusive parte na propaganda dos países beligerantes, com conhecimento do SPN/SNI, como o caso da rádio Voz de Lisboa, que “fez contrato com os serviços de propaganda alemães” (ANTT/SPN/SNI Caixa n.º 1140/Processo n.º 215518).

O final da Guerra trouxe consigo um ambiente de contestação por parte dos pequenos emissores, que iniciaram os pedidos para o termo da centralização que prejudicava a expansão das rádios privadas. O SPN/SNI de António Ferro não condescendeu com tais pedidos até final da década, altura em que permitiu que algumas estações abandonassem este regime, passando assim a utilizar os seus próprios emissores, mas mantendo a fiscalização do governo: “A fim de obstar a que, separando-se os postos emissores particulares viessem eventualmente a cair sob influências estranhas, sugerimos então que cada posto tivesse o seu fiscal próprio” (ANTT/SPN/SNI/Caixa n.º 1440, 07/07/1949).

A permissão de descentralização das rádios no final dos anos 40 marcou um novo momento na actividade das rádios privadas em Portugal. No entanto, mesmo após o pedido de descentralização, continuou a ser garantido o sistema de fiscalização, como

contra esta forma de radiodifusão de música a pedido, não dirigida aos postos, mas sim aos próprios rádio-ouvintes solicitantes, campanha essa que felicitei, mas sem resultado palpável. Conta-me que a insistência dos postos provem do facto de receberem dinheiro (em geral 20 escudos) pela satisfação de cada pedido e que vivem da receita assim obtida. Embora o decreto -lei nº 29937 de 21 de Setembro de 1939 não incluía na competência do Fiscal do Governo a sua intervenção em casos desta natureza (...)” (ANTT/AOS/SPN/SNI/ Caixa 1395.10/03/1945).

aconteceu, por exemplo com a Rádio Graça.⁷¹ Foi, portanto, este o cenário que permitiu controlar a expansão, a actividade e o controlo das pequenas rádios privadas potencialmente subversivas e garantir o monopólio estatal.

2.2) A autonomia da Emissora Nacional: o caminho para a nomeação de António Ferro

O papel da EN na orgânica do regime começou a ser reavaliado no final dos anos 30, antes do dealbar da II Guerra Mundial. Em 1938 colocava-se como questão principal quem deveria controlar a EN? Se numa primeira fase de instalação técnica e consolidação orgânica fazia sentido que a rádio do estado funcionasse na dependência da AGCT e do MOPC, o aproximar das comemorações dos centenários relançou um debate discreto acerca da autonomia da EN.

Ainda durante a sua administração, Henrique Galvão enviou um projecto que serviria de base à alteração do regime jurídico da radiodifusão em Portugal, estipulado pelo Decreto-lei n.º 22.783 de 1933. O projecto, assinado também por Pires Cardoso e Manuel Bívar, foi enviado ao Ministro das Obras Públicas e Comunicações a 20 de Maio de 1938, 5 dias antes da renomeação de Duarte Pacheco para o cargo, e antecipava a importância da EN no quadro das Comemorações dos Centenários, assim como levantava questões acerca da sua autonomia e controle pelo Estado:

“A Emissora Nacional vai, por ventura, entrar em novo período de desenvolvimento. As comemorações de 1939 e 1940 não podiam deixar de conceder-lhe um lugar primário, no domínio das realizações em projecto, como instrumento imprescindível da sua expansão, através do Império Português e de todo o Mundo Civilizado. (...)” (FPC/AGCT- Projecto enviado a Duarte Pacheco. 20/05/1938).

O documento, anexo à proposta de lei, parte de duas premissas que a administração da EN queria ver debatidas e que definiam os dois problemas a resolver:

“a)- Um problema de posição:- Qual o departamento do Estado a que devem ficar subordinadas as Emissoras Nacionais?

⁷¹ Numa carta dirigida ao Chefe de Gabinete da Presidência do Conselho, A. Tavares de Almeida refere que: “Pede-nos o Posto Emissor Rádio Graça que, de Harmonia com a autorização que lhe foi concedida pelos serviços Radioeléctricos dos CTT de se descentralizar, isto é, de passar a emitir os seus programas através de emissor próprio, lhe seja nomeado o respectivo fiscal do governo.

A fim de obstar a que, separando-se os Postos emissores particulares viessem eventualmente a cair sob influências estranhas, sugerimos então que cada Posto tivesse o seu fiscal próprio. Como porém ainda não foi aprovado por Sua Ex.^a o Presidente do Conselho, o fiscal do Governo Dr. Cale Guimarães em substituição do Snr. Couceiro da Costa, como o vencimento dos fiscais é inferior a 500\$00, tomamos por isso a liberdade de sugerir, caso sua Ex.^a o Presidente do Conselho o considere justo, que o mesmo fiscal fique a receber, logo que nomeado a importância de 500\$00 de cada um dos postos que gradualmente venham a separar-se do centralizador. (...)”(ANTT/SPN/SNI. Caixa 1440, 07/07/1949).

b)- Um problema de comando:- Para os três serviços próprios das Emissoras Nacionais- Administrativos, de Produção, e técnicos- um comando único, ou a sua sujeição a organismos diversos?” (*ibid.*).

No desenvolvimento da primeira premissa, é notório o modo como a administração de Galvão procura evitar que a EN passe a ser controlada pelo SPN/SNI de António Ferro. Não que exista alguma referência àquele dirigente ou instituição do Estado, mas pelo modo como é assinalado que a EN teria de começar a:

“Ceder face a outras [funções] mais importantes, e que respeitam à vida espiritual, política, e social do Estado. (...) Bastará considerar a Rádio no tríplice aspecto, que é o mais visível, da “Cultura, Recreio, e Informação” para se lhe não negar uma função preponderante e insubstituível no quadro institucional.

Mas se acrescentarmos o alcance vasto da Rádio no domínio da propaganda política, sem cometermos o erro de a considerarmos apenas um instrumento desta propaganda; se não esquecermos os seus extraordinários benefícios como elemento de ligação da Mãe-Pátria e das Colónias, promovendo a coesão e unidade imperiais; se não perdermos de vista o seu carácter de utilíssima embaixatriz que pode “acreditar” um Estado no concerto das nações; se tudo isto considerarmos, além do muito que fica por dizer, a feição da rádio, como meio de comunicações inferioriza-se grandemente, e quasi desaparece” (*ibid.*).

A argumentação tinha como objectivo realçar que seria um “erro” considerar a EN apenas como um instrumento de propaganda, uma vez que ela se inseria numa teia de relações institucionais mais ampla, sendo, por isso, difícil definir quais os organismos a que deveria estar sujeita, em virtude das “afinidades com vários Ministérios, principalmente: Educação Nacional, Colónias, Interior, Negócios Estrangeiros, e Obras Públicas” (*ibid.*).

O comando da EN constituía o outro problema a ser resolvido: quem iria controlar a EN e qual o impacte desse controlo nos serviços administrativos e técnicos? Para a administração de Galvão era fundamental que os três serviços fossem coesos e “intimamente ligados e interdependentes, por forma a garantirem o fim último que é a emissão de programas”, sendo que “teoricamente, o comando único parece ser a melhor resolução a adoptar. Alguns anos de experiência, conduzem-nos também, praticamente, à mesma conclusão” (*ibid.*).

A alteração ao regime jurídico proposta pela administração de Galvão previa a criação da Junta Autónoma da Radiodifusão Nacional (JARN), directamente dependente da Presidência do Conselho, “para onde transitarão todos os serviços que actualmente competem à Comissão Administrativa dos Estúdios das Emissoras Nacionais, e mais aqueles que lhe forem atribuídos” (*ibid.*). Esta medida significaria a autonomia administrativa e financeira relativamente à AGCT, garantido que todos os serviços de

radiodifusão nacional ficariam subordinados à JARN. No entanto, de acordo com a *Base II* da proposta de documento legal, “a censura de programas dos postos particulares e a orientação dos mesmos programas, pertencem à Junta Autónoma da Radiodifusão, mas a Administração Geral dos CTT manterá a superintendência no ponto de vista técnico” (*ibid.*). Colocando-se sobre a alçada da Presidência do Conselho, respondendo apenas a Salazar, a JARN conseguiria um único comando sem depender dos ministérios, da AGCT e de outras instituições públicas, em particular do SPN/SNI.

A autonomia administrativa e financeira da EN relativamente à AGCT ficou apenas consignada no Decreto-Lei 30.752 de 14/09/1940,⁷² que promulgou a organização definitiva dos serviços da EN (completada em 1942 ao abrigo do Decreto-Lei 32.050). O documento legal marcava uma importante viragem na vida da rádio pública em Portugal, definindo de forma clara duas orientações. Por um lado procurava “assegurar a audição de programas radiofónicos em todo o território do Império Português e nos principais núcleos de portugueses fixados no estrangeiro” (Decreto-lei 30.752, 14/09/1940). Por outro lado, e na sequência do reforço do monopólio estatal, “exercer, no domínio interno, uma acção contínua como instrumento de cultura, educação, propaganda e recreio e, no domínio internacional, contribuir para um melhor e maior conhecimento de Portugal no estrangeiro” (*ibid.*).

Como sinal político, Salazar e Duarte Pacheco consertavam uma nova estratégia, reformulando o rumo para a EN em tempo de guerra. A discussão não se colocava apenas no potencial que este meio de comunicação poderia desempenhar na manutenção da propaganda vocacionada para os grandes pilares ideológicos de império, mundo português e nação. O desenvolvimento da II Guerra Mundial exigia uma atitude prudente em torno do papel das principais instituições do Estado Novo, com a adopção, na EN, de medidas de contenção orçamental, em 1940, na sequência “das repercussões económicas resultantes da guerra” (*Ordem de Serviço* n.º 40, 07/09/1940).

O decreto-lei 30.752, de 14 de Setembro de 1940, visava resolver em parte algumas das contingências financeiras que impediam o crescimento da rádio pública em

⁷² O cumprimento das disposições presentes neste documento legal implicou a organização e distribuição do trabalho no quadro da EN. Esta mudança na orgânica da rádio pública foi efectivada com efeito a partir do dia 27 de Novembro de 1940, foi assinada pelo director interino Pires Cardoso e previa no seu artigo 6º “Que fiquem prestando ao serviço na “Secção de Programas Musicais” e nos departamentos abaixo designados, os seguintes funcionários: Orquestras Privativas - César Leiria (Encarregado do Serviço), Música Gravada - Margarida Brandão (Encarregada do Serviço), Lina Sans Ciana Rua, António Mendes Padeira, Maria Fonte Santa e Alberto Telo; Concertos, recitais e folclore - Artur Santos (Enc. De Ser.); Variedades e arranjos radiofónicos - Francisco Bruno de Herédia (Enc. De Ser.) com a colaboração de Artur Santos. (*Ordem de Serviço* n.º 51, 25/11/1940).

Portugal, nomeadamente através da definição de um Plano de Radiodifusão Nacional (PRN) que previa a expansão de emissores regionais, uma melhor cobertura nacional, a reorganização interna da EN e a autonomia relativamente à AGCT. A EN podia agora arrecadar directamente todas as receitas provenientes das taxas de radiodifusão do território nacional e de 50% das cobranças efectuadas nas províncias ultramarinas, ficando os restantes 50% receita da ACGT. O documento contemplava ainda a possibilidade de pedir um empréstimo para suportar o investimento público de implementação do Plano Nacional de Radiodifusão.

As mudanças operadas em 1940, com o afastamento de Henrique Galvão e a entrada em vigor do Decreto-lei citado, tiveram de imediato consequências nas chefias da EN, com várias nomeações internas⁷³ de carácter temporário, a 9 de Novembro de 1940 (*Ordem de Serviço* n.º 46, 9/11/1940), que deveriam ser asseguradas até novas nomeações definitivas, o que aconteceria apenas em 1941. As nomeações foram assinadas por Pires Cardoso que, desde o afastamento de Galvão, assumira a função de director interino, procurava reorganizar a EN e reduzir o n.º de funcionários com uma nova distribuição dos serviços (*Ordem de Serviço* n.º 51, 25/11/1940). Acrescia ainda que o novo momento da vida da EN requeria a certeza de que todos os seus trabalhadores estavam alinhados com o regime, como demonstra o pedido para assinar e entregar na secretaria a declaração conforme disposto no Decreto-lei 27.003 de 14/09/1936: “(...) declaro por minha honra que estou integrado na ordem social estabelecida pela constituição política de 1933, com activo repúdio do comunismo e de todas as ideias subversivas” (*Ordem de Serviço* n.º 49, 16/11/1930).

⁷³ A organização interna com a saída de Galvão implicou a nomeação provisória dos seguintes nomes: “Repartição dos Serviços de Produção: João da Silva Tavares; Secção de programas de ondas curtas- José Carlos Queiroz; Secção de programas musicais- Dr. Isidro Carlos Aranha Gonçalves. Repartição dos Serviços Administrativos: Secção de secretaria e pessoal- Alexandre de Figueiredo Festas; Secção de Contabilidade- Alberto Marques; Secção individualizada- Serviço de Taxas- Fernando Conceição Silva. 2º- Que passe a superintender, desde já, nas duas secções da Repartição dos Serviços Administrativos o actual Chefe da Repartição, Dr. José do Carmo Carrilho; 3º- que, salvo determinação especial em contrário, todos os funcionários da E.N. continuem a desempenhar até 31 de Dezembro de 1940, as funções que anteriormente lhes estavam confiadas” (*Ordem de Serviço* n.º 46, 9/11/1940).

2.3) “O nosso programa não ficará no papel”⁷⁴: António Ferro, a “política do espírito” e a cultura popular (1933-1949)

É fundamental delimitar os traços orientadores da “Política do Espírito” delineada por António Ferro e que norteavam a intervenção institucional no campo cultural, assim como o seu reflexo na política de programação da EN.

António Ferro considerava primordial que a EN estivesse ao serviço do SPN/SNI, e, como tal, representasse um braço inequívoco da sua acção e da sua propaganda. Segundo o Decreto-Lei 23.054 de 25/09/1933, documento legal que criava oficialmente o Secretariado de Propaganda Nacional, a sua acção seria dividida em duas secções, uma interna e outra externa, ambas vocacionadas para a produção e centralização de informação sendo que, na alínea h), é referido que o novo organismo deveria “utilizar a radiodifusão, o cinema e o teatro como meios indispensáveis à sua acção” (*ibid.*). Na acção interna e externa, caberia ao SPN definir a organização das actividades de informação e culturais, através de várias iniciativas e parcerias institucionais.

Como afirmaria 10 anos após a fundação do SPN: “A obra do Secretariado é, pois, acima de tudo, de Salazar, nome que sintetiza todo o esforço da Nação nos últimos quinze anos. Mas é também produto da ordem perfeita em que temos vivido, ordem simbolizada, materializada, na alta figura do sr. Carmona” (Ferro 1943:25).

A “Política do Espírito” era a expressão máxima que não só se opunha à crise de valores, como sustentaria um plano de acção que se aliava às “artes” e às vanguardas estéticas, mas que visava sobretudo ser uma arma do “ressurgimento” da nação (Ferro 2003/1932:229). A expressão foi cunhada por Ferro (*Diário de Notícias*, 21/11/1932), inspirada numa conferência do escritor e poeta francês Paul Valéry (1871-1945) (G. dos Santos 2004:97-8)⁷⁵ e que pretendia ser mais do que “a simples e legítima elaboração dum programa de assistência aos artistas e escritores, um simples e necessário estímulo às realizações materiais da arte, isto é, às “corporizações do espírito” (Ferro 1935:6).

No quadro ideológico do nacionalismo português, tal como noutras realidades nacionais fascistas (Gentile 2003), era crucial implementar políticas culturais que

⁷⁴ Frase proferida por António Ferro no discurso da tomada de posse como director do Secretariado de Propaganda Nacional (*Catorze anos de Política do Espírito* 1948:s.p.).

⁷⁵ Segundo Graça dos Santos, o filho de António Ferro, António Quadros (1923-1993), confirmou que o seu pai assistiu a uma conferência com o mesmo nome e de autoria de Paul Valéry, facto que terá resultado no convite ao escritor francês para prefaciar a obra *Salazar: le Portugal et son chef*, editada em 1934.

proporcionassem o equilíbrio entre a tradição e a modernidade, arbitradas pelo Estado e ao serviço da nação. A “Política do Espírito” opunha-se à “política da matéria”, esta última consequência de uma modernidade des governada e a precisar de ser contida (Ferro 1935:7).

A arte carecia também, segundo Ferro, de ser contida, “desinfectada” dos vícios dos tempos modernos e catapultada pela construção de um imaginário que remetia para vários mitos fundadores do Estado Novo, ancorados pela interpretação nacionalista da história, controlo da modernidade e invenção, apropriação e institucionalização das “tradições” e da cultura popular, promovendo a construção da identidade nacional num amplo processo de folclorização (Branco e Castelo-Branco 2003). Se por um lado o nacionalismo remetia para um quadro reaccionário, assente no mito da ruralidade, do povo “probo e disciplinado”, da aura e revalorização da Nação e do Império pela exaltação do passado, do território, dos traços culturais distintivos e do seu líder, não recusava, por outro, a partir de um quadro urbano, as inovações tecnológicas, os seus processos de produção, produtos, canais de disseminação, assim como as novas formas de consumo de bens culturais. A modernidade proporcionava, paradoxalmente, os meios necessários à concretização de um plano ideológico reaccionário, abrangente e fortemente marcado por mitos ontológicos sobre a natureza da nação, do “povo” e da sua identidade. No entanto, como alerta Vera Alves (2007), o único objectivo da política folclorizante do SPN/SNI “não era distrair o povo ou mesmo inculcar os valores do regime entre as camadas populares” (Alves 2007:65), mas incluía também, na senda de “renovação do bom gosto nacional”, partir da “matéria-prima” presumivelmente autêntica para aportunar o quotidiano das classes médias urbanas, pois eram elas que tinham acesso às exposições, ao turismo, aos concertos, aos bailados da companhia Verde Gaio, criada em 1940 (Melo 2001:248-50; Pavão dos Santos 1999, Ed.; Roubaud 2003:337-53, 2010:1324-6), às composições eruditas e “ligeiras” do Gabinete de Estudos Musicais da EN, e outras manifestações culturais. Por outro lado, merecem igual atenção a centralidade das iniciativas realizadas no estrangeiro, nas quais a cultura popular era apresentada como factor de distinção face aos outros países.⁷⁶ A identidade

⁷⁶ Neste sentido, é importante referir a estratégia de comunicação do SPN/SNI no estrangeiro. O organismo liderado por Ferro editou duas publicações periódicas com o objectivo de difundir propaganda nacional, nomeadamente as *Notícias de Portugal*, destinada às comunidades portuguesas e o boletim *Portugal*, publicado em várias línguas estrangeiras. Este último foi publicado em Francês, em 1935, seguindo-se a edição em Inglês (1937), Espanhol (1939) e em Alemão (1941). A orientação da propaganda passou ainda pela colaboração com os periódicos e as rádios estrangeiras “Destinados especialmente a jornais e publicações periódicas, conferências, estudiosos e publicistas, o Secretariado

nacional, as virtudes da “raça” e do “povo” construíam-se, assim, dentro e fora das fronteiras⁷⁷ de Portugal, alicerçadas nas práticas expressivas do “povo”, na cultura popular enquanto motor da “renovação do gosto” pois António Ferro considerava “o povo, sempre o povo o melhor mestre nesta matéria” (*Novidades*, 03/07/1940). O reforço das iniciativas folcloristas aumentou consideravelmente nos anos 40, sobretudo com a “Campanha do Bom Gosto” e a tentativa de aporuguesar o quotidiano.⁷⁸

A “Política do Espírito” e as iniciativas lançadas pelo SPN/SNI tiveram um grande impacte na EN e no modo como António Ferro idealizou o controlo total do campo cultural em Portugal (Ó 1999:123-8), mas também como factor de “prestígio externo”. A tomada de posse na rádio pública por António Ferro era apenas mais uma das movimentações num jogo de poder concretizado na sua totalidade em 1944. Nesta data, com o desfecho previsível da II Guerra Mundial e a queda dos regimes autoritários beligerantes, o Decreto-Lei n.º 33.545 transformava o Secretariado de Propaganda Nacional em Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo, fazendo cair o peso, pelo menos no nome, da palavra “propaganda” (Rosas 2001). O novo decreto atribuía competências ao renomeado organismo no que dizia respeito ao campo cultural, que via sob a sua alçada os Serviços de Censura, a EN e a Inspecção-Geral dos Espectáculos, com um controlo total sobre a informação, fiscalização de espectáculos,⁷⁹ atribuição de licenças e respectivas autorizações para todas as práticas artísticas e espaços onde estas pudessem ocorrer, materializando “a superintendência do teatro, do

enviou para o estrangeiro provas fotográficas e diapositivos de monumentos, paisagens e tipos populares, que, de 1940 a 1951, se elevam a 19.065” (*Presidência do Conselho* 1953:46). Foram também publicados dois livros acerca dos bailados Verde Gaio, em espanhol, *Bailados portugueses* (1943) e em francês *Ballet Portugais* (1949) (*ibid.*).

⁷⁷ António Ferro encarregou-se de mostrar a “arte popular portuguesa” em: Genebra (1935); Exposição Internacional de Paris (1937); Feira Mundial de Nova Iorque (1939); Exposição em Madrid (1943) Sevilha e Valência (1944). Acresce também a participação de Portugal, em 1942, na Exposição de Arte Cinematográfica de Veneza, com o filme *Ala-Arriba* e o documentário *Vida do Linho*, “tendo o primeiro alcançado a taça da bienal” (*Presidência do Conselho* 1953).

⁷⁸ A “Campanha do Bom Gosto” inclui a organização, pelo SPN, do “Concurso das Estações Floridas (desde 1941), destinado a «estimular a ornamentação das estações de caminho-de-ferro do continente, com placas e canteiros ajardinados, vasos de sardineiras, trepadeiras», ou o Concurso de Montras, visando o «embelezamento e alegria das ruas citadinas» (SNI 1948: s/p.). É de realçar, também, o Concurso de Tintas e Flores: com o objectivo de «embelezar os caminhos de Portugal» (SNI 1948: s/p.), era talvez o mais arrojado na tentativa de encenar a nação” (Alves 2007:282).

⁷⁹ Uma abordagem à noção de “espectáculo” e ao modo como foi amplamente cultivada no âmbito do Estado Novo carece ainda de uma investigação completa e sistemática de fundo. No entanto, a etnomusicóloga Maria de São José Côrte-Real abordou a temática inserida num artigo (2002:227-52) intitulado *Musical Priorities in the Cultural Policy of Estado Novo*, no qual dedica alguma atenção ao assunto na secção “The notion of ‘Espectáculo’, expressive behavior and the legislation on the sector” (*Id. ibid.*:234-8).

cinema, dos circos, das praças de touros, dos campos de jogos, das sociedades recreativas, dos salões de bailes” (Ó 1996:895).

No âmbito da política cultural, pelo menos na sua linha folclorista, António Ferro indicara anos antes as bases da acção disciplinadora urgente sobre a “arte popular” e que tal política possibilitaria “desinfectar o folclore português” e aumentar “a grande riqueza do nosso pitoresco, da nossa vida popular” (*Diário de Notícias*, 8/11/1937).

A encenação do regime, que de resto tinha sido inspirada pelos congéneres italiano e alemão, ainda que com diferenças significativas (Rosas 2001), constituía uma prioridade inequívoca da reforma cultural através do apoio à produção cultural com orientação ideológica, exercendo um efeito centrípeto para os artistas da “Alta Cultura” e “Cultura Popular na dependência das estruturas estatais” (Nery 2010:1017-22).

A promoção de subsídios, concursos⁸⁰ e a atribuição de prémios,⁸¹ enquanto “modalidade ritual corrente” (Ó 1999:23), acabaria por ser estendida à EN no período de António Ferro, com uma reformulação considerável do seu campo de produção, como será abordado posteriormente.

A estratégia geral de remodelação interna e da programação delineada por António Ferro manteve-se como pilar essencial de toda a acção da rádio pública nos anos 40, até à sua saída. Tal como António Joyce e Henrique Galvão, também António Ferro foi afastado, deixando os cargos de director do SPN/SNI e da EN em 1950. Com o final da II Guerra Mundial e a derrota dos regimes fascistas (com excepção de Espanha), o Estado Novo ficou fragilizado (Rosas 2012). No campo político, o desfecho da guerra trouxe uma oposição mais forte a Salazar, possibilitada por uma aparente abertura do regime e pela autorização de funcionamento do Movimento de Unidade Democrática (MUD) em 1945, ao qual aderiram vários intelectuais e artistas (Costa 1996:634-7). Todavia o movimento seria ilegalizado em 1948 “sob acusações que este tinha fortes ligações com o PCP” (Id. *ibid.*:637). A “vanguarda”, como António Ferro gostava de referir, aderira, em parte, ao movimento neorrealista e tinha tomado posição do outro lado da trincheira, criticando a sua obra à frente do SPN/SNI e o próprio regime ditatorial. Na literatura, Ferro perdera o poder sobre os jornalistas e escritores e,

⁸⁰ Destacam-se neste sentido o concurso da *Aldeia mais portuguesa de Portugal*, em 1938 (Félix 2003), assim como os concursos de ranchos folclóricos realizados no Norte e na Beira-Baixa (1947) (Melo 2001:198).

⁸¹ Os prémios foram atribuídos nas diversas manifestações artísticas a partir de 1934, nomeadamente nas categorias genéricas da literatura e ensaio, jornalismo, artes plásticas, música, teatro e cinema. Foram criados 64 prémios e atribuídos 508 entre 1934 e 1960 (Ramos do Ó 1999:124-5).

nem mesmo com a censura e com a nova legislação de 1943 a condicionar a actividade das editoras e as publicações culturais, conseguiu chamar ao SPN/SNI os dissidentes. Na pintura, o MUD organizara na Sociedade Nacional de Belas Artes, por via da sua Sub-comissão de Artistas Plásticos, as Exposições Gerais de Artes Plásticas, que, no seu segundo ano de realização, viu os quadros de vários artistas apreendidos pela PIDE (França 1980:362). O afastamento de António Ferro ficou a dever-se ao distanciamento com as vanguardas e à falta de confiança política de Salazar no seu projecto.

De resto, aquando das várias entrevistas concedidas em 1951 à jornalista francesa Christine Garnier, Salazar referiu: “agrada-me tudo o que é belo e inteligente e lastimo que Portugal seja neste momento tão pobre nas artes” (Garnier s.d.:116). Para o ditador, o projecto de António Ferro tinha falhado.

2.4) António Ferro na EN: as bases de um programa

No primeiro trimestre de 1941, não tinha ainda António Ferro tomado posse como presidente da rádio oficial, já se discutia na EN a orientação que a rádio pública perante os novos desafios impostos pelo arranque da década. A reestruturação supracitada indicava a aproximação ao SPN/SNI de Ferro, através da nomeação definitiva de José Luís da Silva Dias (1897- ?),⁸² figura ligada ao Integralismo Lusitano, para o cargo de chefe da repartição dos Serviços de Produção, escolhido pelo seu desempenho enquanto chefe dos serviços de informações do SPN. João da Silva Tavares (1893-1964),⁸³ poeta, escritor e letrista, foi nomeado para o cargo de chefe da

⁸² José Luís da Silva Dias (1897- ?) nasceu em Viana do Castelo. Concluiu a Licenciatura em Engenharia e esteve próximo do *Integralismo Lusitano* do Alto Minho, onde surgiu, a 14 de Março de 1918, o jornal *Gazeta do Lima*, que se assumia como “Órgão do Integralismo Lusitano no Alto Minho”, e do qual foi colaborador, juntando-se a nomes como Artur Maciel, Rolão Preto, António Sardinha, João Ameal, e.o. (Pereira da Silva 2010:105). Ocupou diversos cargos públicos, nomeadamente, Chefe dos serviços de informações do SPN, colaborador da Comissão de Propaganda da União Nacional e Chefe da repartição dos Serviços de Produção da EN. Iniciou a sua carreira parlamentar como deputado na III Legislatura 1942-1945, integrando na IV e V Legislaturas, eleito pelo círculo de Viana do Castelo, a comissão parlamentar “Educação Nacional, Cultura Popular e Interesses Espirituais e Morais”.

⁸³ João da Silva Tavares (1893-1964) nasceu em Estremoz, no Alentejo. Foi um poeta, escritor e letrista, editando o seu primeiro livro de poesia intitulado *Nuvens*, com 18 anos. Para além da ampla produção como poeta, escreveu várias peças para teatro a partir de 1924, incluindo dramas, comédias e farsas, assim como obras para o teatro de revista e opereta (*Anuário Radiofónico Português* 1935:218-9). Ingressou na EN em 1934, onde assumiu funções de Chefe da Secção Literária, tendo passado em 1935 a Director dos Serviços de Produção e, em 1940, Chefe da Secção de Programas de Ondas Curtas. Na rádio pública, colaborou com vários programas, como no programa semanal *Domingo* e na sua secção “Parece Mentira!” (*Rádio Nacional*, 04/06/1944). Destacou-se como letrista, colaborando com vários cantores e compositores, como Amália Rodrigues, para quem escreveu *Céu da minha rua*, *Elogio do Xaile*, e.o., Alfredo Marceneiro, assinando a letra de *Casa da Mariquinhas*, *Fado da Balada*, e.o., Destacam-se ainda

Secção de Programas de Ondas Curtas. Todavia, durante a ausência de José Luís da Silva Dias aquando da sua eleição como deputado à Assembleia Nacional, a partir de Novembro de 1942, e por períodos sucessivos, Silva Tavares ocupou o seu cargo, com excepção do tempo correspondente à suspensão dos trabalhos parlamentares.⁸⁴ Outros departamentos sofreram uma efectiva reestruturação interna com efeito imediato, mantendo-se no entanto o eng.º Manuel Bívar na chefia da direcção técnica.⁸⁵ A lealdade ao regime por parte dos nomeados, num ano de grandes mudanças, devia ser total, como revela a intervenção de José Luís da Silva Dias no acto da sua tomada de posse: “a Repartição dos Serviços de Produção da Emissora Nacional continuará a ser digna da época de ressurgimento empreendida por Salazar e da obra de vasto alcance social do sr. engenheiro Duarte Pacheco.” (*Rádio Nacional*, 20/04/1941). O discurso proferido pelo director interino Pires Cardoso, reportava, por sua vez, as preocupações em torno da orientação dos programas da rádio pública no sentido de não “cansar” (*ibid.*) o ouvinte.

Numa publicação de 1942, intitulada *O Problema da Radiodifusão em Portugal - Alguns aspectos*, Pires Cardoso abordaria os problemas gerais que afectavam a concepção e a orientação da programação da EN, já patente, na administração de Galvão em “duas teses opostas: programa para as ‘élites’ ou para o povo?” (Cardoso 1942). A resposta à questão repetia a ideia de “educação do povo, o apuramento da sua sensibilidade, o levantamento do nível da sua cultura”, ainda que, noutra intervenção refira que “são as elites que criam e generalizam as mais sérias correntes de opinião, imprimindo ao agregado nacional a sua forma mais perfeita e a sua estrutura mais conveniente, no condicionamento do tempo e do espaço.” (*Rádio Nacional*, 19/07/1942). No discurso de Pires Cardoso, ainda que consciente de que era apenas director interino e que em breve haveria uma nomeação para a direcção da EN, é notório um novo rumo para a programação da rádio pública, e que estará em sintonia com a próxima administração da EN.

as parcerias com o compositor António Melo em canções como *Alegria no trabalho*, *Dinamismo*, esta última destinada a integrar o repertório das Irmãs Remartinez.

⁸⁴ São várias as *Ordens de Serviço* que registam este regime de substituição, nomeadamente as *Ordens de Serviço*: n.º 44, 25/11/1942, n.º 50, 07/01/1943, n.º 61, 23/02/1943 e n.º 70, 09/04/1943.

⁸⁵ Segundo o periódico *Rádio Nacional* de 20/04/1941, foram também nomeados Fernando Conceição Silva como chefe interino da secção de taxas, agora cobradas pela EN; Luís Geraldês da Costa para o cargo de chefe da secção de secretaria e de pessoal; António Sequeira de Zilhão como chefe da secção de contabilidade e José do Carmo Carrilho para o cargo de chefe da repartição dos serviços administrativos.

A aproximação de António Ferro à rádio pública teve lugar em 1940⁸⁶ e 1941⁸⁷, com várias palestras propagandísticas em torno das obras realizadas pelo Estado Novo. O SPN/SNI iniciou, ainda em 1941, a produção de um programa semanal intitulado *Conheça a sua terra*, encarregue de “estimular os portugueses no sentido de apreciarem melhor as belezas paisagísticas, os monumentos artísticos e os preciosos documentos etnográficos e folclóricos” (*Rádio Nacional*, 16/02/1941).

Como novo director da EN estabeleceu, em 1942, a base discursiva para a sua acção, próxima daquela já afirmada à frente do SPN/SNI, definindo “as colunas” que orientariam a política de programação da “voz” do Estado:

“Não é demais lembrar quais as colunas que vão sustentar este novo programa e todos os nossos futuros programas: sentimento vivo da pátria e do império, doutrina, civismo, propaganda corporativa, religião, cultura, educação social e higiene, educação artística e literária, educação do gosto, valorização do problema do turismo, crítica orientadora, educação física, educação militar, recreio, mas recreio saudável.” (Ferro 1950:36-7).

As medidas que tomou reflectiram-se de imediato na programação da EN, ao nível da propaganda, articulação interinstitucional, separação mais vincada entre programas de “cultura popular” e “alta cultura” e o amplo projecto de aporuguesamento da programação. O reflexo das novas linhas orientadoras teve, por sua vez, um grande impacte na institucionalização e organização da produção musical, como veremos.

No acto da tomada de posse como presidente da EN, em 12 de Junho de 1941, o novo director teceu várias considerações que pretendiam estabelecer a ligação entre a base ideológica do regime e a organização da produção radiofónica, revelando os alicerces do trabalho a desenvolver:

“(…) a Emissora Nacional tem os seus fins culturais, cívicos, políticos e recreativos a atingir (...). São esses fins, entre outros, os seguintes: o culto do nosso passado, o balanço constante do nosso presente, as directrizes do nosso futuro, a apostolização, sem agressividade, das ideias do Estado Novo, a renovação do gosto, a correcção amável de certos defeitos da nossa gente, a revelação de Portugal aos portugueses e aos estrangeiros, a educação sem fadiga, o recreio sem transigências com o reles, limitar-se ao papel passivo de servir a cultura alheia mas também chamar a si, colaborando na obra do ressurgimento nacional, a nobilíssima função de estimular e criar” (Ferro 1950:22-3).

⁸⁶ Em 1940, António Ferro proferiu, por exemplo, a palestra “O turismo em Portugal e o SPN”, sendo também entrevistado por Carlos Queiroz (*Rádio Nacional*, 25/02/1940).

⁸⁷ As intervenções de António Ferro na EN foram frequentes pouco antes da sua tomada de posse. Regista-se a “Saudação do ano novo aos radioouvintes: As grandes realizações do Estado Novo em 1940” (*Rádio Nacional*, 05/01/1941), assim como o discurso por ocasião dos prémios referentes às comemorações dos centenários: “Transmissão do Teatro Nacional D. Maria II da distribuição dos prémios literários de 1940, em que colabora uma orquestra da EN dirigida por Frederico de Freitas, em que discursa António Ferro, director do SPN (...)”. A ocasião contou ainda com “Várias danças pelo par Francis e Ruth e pelo grupo completo dos Verde Gaio” (*Rádio Nacional*, 13/04/1941).

António Ferro definia assim as linhas de programação específicas e gerais que orientariam a sua administração, com uma clara aproximação discursiva ao SPN/SNI. O “culto do passado”, a “apostolização”, a “renovação do gosto”, “o estimular e criar”, e.o., constituíam a base geral de uma acção que influenciaria uma ampla reforma na programação. A “apostolização” e a relação dimensional com o passado, presente e futuro constituíam as grandes mudanças no conjunto de valores associados ao “ressurgimento nacional” e a sua implementação deveria ser exigente, no sentido de orientar “certas camadas” da população. As preocupações de António Ferro em torno da orientação dos programas e das possíveis cedências ao gosto “popular” marcavam também o seu discurso: “A Emissora renunciaria ao seu programa essencial, ao próprio título de nobreza que se contém no seu nome, se passasse o tempo a satisfazer as exigências medíocres de certas camadas da população dos radiouvintes, que precisam de ser orientadas, ensinadas, e nunca lisonjeadas, nas suas baixas tendências” (Id. *ibid.*).

As grandes linhas enunciadas por Ferro espelhavam também a consciência do potencial da rádio e da sua expansão territorial ao nível da escuta doméstica, como uma voz do Estado que tomava a sua posição no íntimo das casas portuguesas e das suas famílias. A rádio era, na sua opinião, um “meio que penetrava misteriosamente em todas as casas, como um génio familiar, duende caseiro, através dos buracos das fechaduras, das frinchas das portas e das janelas, dos próprios muros compactos que chega a ronronar nos nossos quartos, a levantar-se e a deitar-se connosco” (Ferro 1950:73) e devia, portanto, obedecer a uma orientação que coordenasse os diferentes públicos com os objectivos propagandísticos do Estado Novo e que procurasse nunca aborrecer: “(...) o dogma da boa radiodifusão deve ser este: não aborrecer, nunca aborrecer” (Id. 1950:20).

A primeira alteração da programação da EN ocorreu em Outubro de 1941, quando António Ferro e Pires Cardoso apresentaram um novo programa-tipo. O objectivo passava por “aligeirar” e “alegrar” os programas da EN tanto na parte falada como na parte musical (*Rádio Nacional*, 09/11/1941). Para além do programa *Ciclo de Cultura Popular*, que incidia sobre temáticas e figuras da História de Portugal, também os serviços noticiosos sofreriam algumas alterações, tornando-se mais curtos e com uma maior ênfase nas denominadas *Notas do dia*, que antecedia o serviço noticioso. As mudanças na programação afectaram também as palestras, que se vestiam com uma nova roupagem, apresentando, por exemplo, diálogo entre os locutores, assim como o reforço da presença mensal do teatro radiofónico e, em particular, do teatro de revista

que “espelhavam os ideais de família e de aldeia portuguesa defendidos pelo Estado Novo” (Ribeiro 2005:242). No campo da programação musical, a nova administração apresentou o programa *Serões da Emissora Nacional*, maioritariamente com recitais de música erudita, e manteve o programa *Hora de Variedades*, que incluía diversos géneros e estilos musicais.⁸⁸ A programação estabelecida sofreria algumas alterações no início de 1942, com as contingências económicas decorrentes da II Guerra Mundial, em particular o consumo de electricidade, o que obrigou a EN a funcionar, desde 14 de Março, das 12h às 14 h e das 18h às 23h30m: “Trata-se de uma oportuna medida, imposta pelas actuais circunstâncias, com a qual se vai obter uma importante economia de energia eléctrica não só por parte dos emissores como também da grande maioria dos proprietários de aparelhos receptores” (*Rádio Nacional*, 15/03/1942). Apesar do corte na emissão e do ajuste nos programas, António Ferro procurou privilegiar os programas “ao vivo”: “Com este novo regime passa a haver maior percentagem de programa vivo, visto que se mantêm, embora com pequena alteração de horas, todos os concertos das orquestras privativas da Emissora Nacional”⁸⁹ (*ibid.*).

Em Junho de 1942, entrou em vigor um novo programa-tipo que procurava reflectir as linhas gerais da política de programação proposta por António Ferro e Pires Cardoso, procurando a “valorização dos seus programas” e alterações na emissão de modo a não fatigar os ouvintes (*Rádio Nacional*, 24/05/1942).

Os novos programas da EN, de encontro aos objectivos propostos pela nova direcção, que classificava a rádio pública enquanto “porta voz da Revolução Nacional” (*ibid.*), incluíam “a transmissão de reportagens sobre as grandes realizações do Estado Novo, efectuados de acordo com o SPN”, os programas da Mocidade Portuguesa e União Nacional, bem como o reforço dos intercâmbios ao abrigo da “política atlântica”.⁹⁰ Os vários programas de intercâmbio realizados nos anos 40 assumiam um

⁸⁸ No programa *Hora de Variedades* colaboravam regularmente diversas figuras da música erudita à “música ligeira”, como revela, por exemplo o programa de 25 de Março de 1941, no qual participaram “Laura Puchol, Irmãs Remartinez, Maria de Lurdes Almeida Pinheiro, o tenor Loubet Bravo e o viola Alfredo Costa” (*Rádio Nacional*, 23/03/1941).

⁸⁹ A mudança de horários afectou a redistribuição dos programas que haviam sido lançados na anterior grelha de programação: “Condicionado por este novo regime e pelos resultados colhidos durante o período experimental que vem decorrendo desde Novembro, o programa-tipo das Emissões de ondas médias da Emissora Nacional foi ligeiramente alterado. Por esse facto, as revistas, os actos e os arranjos radiofónicos, que eram emitidos às terças-feiras, às 22,45 horas, passam a ser transmitidos às 21:30, do mesmo dia. As palestras do «Ciclo de Cultura Popular» efectuar-se-ão, de futuro, às 20 horas de quarta-feira (musicais) e às 21 de domingo (literárias). A música de dança transmitida do “Chave d’ouro” passa a ser emitida às terças e quintas-feiras das 18,05 às 18,30 e aos domingos das 23 às 23,28.” (*Rádio Nacional*, 15/03/1942).

⁹⁰ Neste sentido, são vários os programas de intercâmbio cultural: “Haverá duas vezes por mês, meia hora

enquadramento que António Ferro havia já sublinhado enquanto director do SPN: “existem duas noções de pátria, a pátria-lar, que se contém nos limites naturais ou artificiais, e a pátria flutuante da raça, difícil, por vezes, de localizar, porque se estende por vários mares e continentes. Brasil e Portugal são duas pátrias inconfundíveis, pátrias irmãs, sem dúvida, com aquele ar de família que não engana, com profundas afinidades, o mesmo subsolo espiritual, mas cada um com os seus feitios, com as suas particularidades” (*Rádio Nacional*, 11/05/1941).⁹¹ O intercâmbio constituía também um dos elementos que Salazar apontava como essencial na defesa moral da nação (Salazar 1959:333-39). Num discurso lido ao microfone da EN em 25 de Junho de 1942, o Presidente do Conselho referia, em síntese, que o país não se podia isolar ou rejeitar na totalidade do que vinha do exterior. O intercâmbio, que na sua concepção estava distante da noção de propaganda,⁹² era um importante meio de defesa da unidade nacional uma vez que, apesar de representar uma troca cultural entre países, fazia “pensar que sermos em tudo nós e não outros é a primeira condição de não nos confundirmos” (Id. *ibid*: 338).

Tal pensamento, de encontro à orientação dos programas de António Ferro e Pires Cardoso, afectou também as ondas curtas para a “pátria flutuante da raça”, procurando aproximar estas emissões das que eram realizadas em ondas médias. Os programas de onda curta, colocados em novos horários, eram também em parte condicionados pelas contingências da guerra (*Rádio Nacional*, 07/06/1942).⁹³

A remodelação afectou de imediato, logo em 1942, o lançamento de várias palestras acerca da “Política Imperial”, bem como a reestruturação dos serviços noticiosos que incluíam a informação regular, revisão da imprensa portuguesa, legislação colonial e informações gerais fornecidas pelo Ministério das Colónias (*Rádio Nacional*, 15/03/1942). O reforço desta linha de programação, na qual se sublinha a reorganização de alguns dos programas com maior visibilidade, inclui o lançamento do programa *Hora da saudade dedicada aos pescadores bacalhoeiros* (*Rádio Nacional*,

brasileira composta por pequenas palestras, trechos musicais e poemas brasileiros. Este programa é emitido às sextas-feiras, pelas 21 horas, alternando com uma «Meia Hora espanhola» e «Meia hora hispano americana»” (*Rádio Nacional*, 07/06/1942).

⁹¹ Artigo sobre a comemoração da “descoberta” do Brasil intitulado “A EN e o ‘3 de Maio’- A comemoração do aniversário do descobrimento do Brasil” (*Rádio Nacional*, 11/05/1941).

⁹² A este propósito, cf. discurso de 26 de Fevereiro de 1940 proferido na reunião das comissões da União Nacional de Lisboa, intitulado “Fins e necessidade da propaganda política” (Salazar 1959/1940:191-212).

⁹³ De acordo com o publicado em *Rádio Nacional*, “Trata-se de uma oportuna medida, imposta pelas actuais circunstâncias, com a qual se vai obter uma importante economia de energia eléctrica não só por parte dos emissores como também da grande maioria dos proprietários de aparelhos receptores” (*Rádio Nacional*, 15/03/1942).

14/06/1942), uma variante do programa *Hora da Saudade*. O objectivo desta rubrica era a troca de mensagens entre familiares da metrópole e das províncias ultramarinas (Ribeiro 2005:249).

A estratégia geral de remodelação interna e da programação delineada por António Ferro manteve-se como pilar essencial de toda a acção da rádio pública nos anos 40, até à sua saída.

2.4.1) “Alegrar” em tempo de crise: a colaboração com a Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho nos anos 40

Quando tomou posse como director da EN, em 1941, António Ferro proferiu as seguintes palavras: “Sou até de opinião que a rádio, afora certos momentos excepcionais de solenidade nacional, deve ser risonha, bem humorada, sistematicamente alegre” (Ferro 1950:19). O papel da EN como instrumento para “alegrar” o quotidiano e “nunca aborrecer” o seu público, tornou-a num bastião de “optimismo” em tempo de guerra e profunda crise, constituindo uma das orientações da programação da administração em estudo. A ligação entre a linha programática de “alegrar” a emissão da EN e as políticas culturais levadas a cabo pelo Estado Novo (Silva 2008:388-92) deve ser lida no contexto do discurso em torno da “alegria” “no complexo ideológico e político do Estado Novo”, uma vez que “não podem ser consideradas fora do regime de promoção generalizada da ‘alegria’ pelas instituições culturais do regime” (Id. *ibid.*:391).

O “alegrar”, referido pelo novo director da EN, surge num momento delicado para o regime. A “paz social” alcançada nos anos 30 seria colocada em causa devido ao impacto da II Guerra Mundial, devido ao clima de contestação social que afectou o mundo do trabalho industrial e rural. Como consequência, o Estado Novo e o seu “edifício corporativo” revelavam as suas fragilidades com o cenário de vitória dos aliados praticamente traçado em 1943, lançando uma eminente crise política reconhecida pelos principais nomes do regime (Rosas 1998:328). Era fulcral encontrar estratégias que contrariassem o ambiente que Marcelo Caetano referira em carta a Salazar como “favorável a qualquer coisa que se anuncia já em voz alta, como em voz alta se exprimem opiniões contrárias às do Governo e à ordem social no meio do silêncio ou com consentimentos gerais” (*apud* Rosas 1998:329). O cenário de instabilidade social exigiria um reforço das políticas institucionais no sentido de manter os dogmas basilares do Estado Novo, garantir a sua disseminação e contrariar o

pessimismo generalizado na população urbana e rural, catapultado pelas difíceis condições de vida e contingências da guerra. Neste sentido, a autonomia da EN e a sua passagem para a alçada da Presidência do Conselho, assim como a definição da acção da FNAT (Decreto-Lei 31.036, 28/12/1940) marcam a resposta do regime no sentido de acomodar os meios de controlo, disseminação e inculcação ideológica necessários aos efeitos inquietantes da guerra.

No caso particular da FNAT, fundada em 1935 e organizada definitivamente em 1940, era central que, enquanto instituição direccionada para o enquadramento do lazer dos trabalhadores e de todas as actividades culturais-recreativas da organização corporativa, passasse a enquadrar “todas as iniciativas relativas à cultura popular e que emanem de organismos corporativos ou de cooperação económica” (*ibid.* art.º 6.º). No entanto, a acção e “articulação entre o poder central (via FNAT) e o poder intermédio ou local (via organismos corporativos primários e secundários)” (Melo 2001:111) ficariam apenas definidas em 1942. No caso específico da colaboração entre a EN e a FNAT, destacam-se dois projectos relevantes: a criação de uma rádio rural, com o objectivo de penetrar no mundo rural, e o lançamento do programa *Serões para trabalhadores*, idealizados para “educar”, “entreter” e “alegrar” os operários.

No plano do mundo rural, as greves e a agitação camponesa⁹⁴ emergiram de forma mais intensa a partir de 1941, consequência do impacte da guerra (Freire 1996:404-6), exigindo uma estratégia da FNAT e da EN que convergisse com o trabalho já realizado pelos centros de recreio populares tutelados pela JCCP⁹⁵ nas Casas do Povo, em algumas das quais se escutavam programas da EN.

A intervenção da rádio no mundo rural, ainda que retomada nos anos 40, tinha sido equacionada nos anos 30. O deputado Araújo Correia (1894-1978)⁹⁶ propôs numa

⁹⁴ Se nos anos 30 foi possível manter uma “paz social” no mundo rural, afastando os cenários de protesto e luta, “o movimento de agitação social que marcou o período de guerra (e com especial intensidade e impacte do triénio de 1942-1944) estendeu-se praticamente a todo o país e revestiu expressões variadas e, por vezes, bastante radicalizadas” (Rosas 1998:328). Segundo Dulce Freire (1996:404), é em 1941 que se assiste “ao alastrar a todo o país dos sintomas de descontentamento. Dá-se uma «maré» de roubos (fruta, lenha, criação, cereais, ferro), de sabotagens (caminho-de-ferro) e de incêndios (vagões e navios com artigos para exportação, armazéns, matas, etc.)” (Id. *ibid.*). Os anos seguintes são marcados por um aumento da capacidade negocial dos camponeses quanto às jornas de trabalho, embora contrastando sempre com a falta de géneros, em particular em locais como a Estremadura, o Ribatejo e o Alentejo. O racionamento do pão, por exemplo, originará vários protestos apoiados pelo Partido Comunista Português em 1944 (Rosas 1998:322-3).

⁹⁵ Apenas em 1945 são definidas as linhas de acção cultural da JCCP (Melo 2011:114), delineadas ao nível do poder central, mas aplicadas e desenvolvidas pelas instâncias locais. Acerca das principais linhas orientadoras da acção das Casas do Povo (cf. Id. *ibid.*:114-5).

⁹⁶ José Dias de Araújo Correia (1894-1978) foi um proeminente economista, com formação em Engenharia de Minas em Liège e em Londres. Em 1928 desempenhou, por um breve período, a função de

sessão da Assembleia Nacional, em 1935, que Portugal deveria criar aparelhos de rádio economicamente acessíveis à generalidade da população, em iniciativa idêntica à *Radiorurale* que a EIAR, o organismo italiano de radiodifusão, lançara (Ortoleva e Scaramucci 2003:692-3), e que Henrique Galvão colocaria em marcha. Acrescia que o objectivo de “intensificar a utilização da radiotelefonia nos campos e instalar aparelhos nas escolas” devia ter como principal mote atacar eficazmente o analfabetismo (Diário das Sessões da Assembleia Nacional. I Legislatura, 2.^a Sessão Legislativa, n.º57, 19/12/1935:136), tal como realizado em Itália pelo *Ente Radio Rurale*.⁹⁷ O projecto do deputado acabaria por ser abandonado nessa mesma sessão, surgindo apenas em 1941 um novo impulso para a realização de uma rádio rural em colaboração com a EN (Valente 1999:96). A parceria, para além da FNAT e da EN, incluía o Ministério da Economia, “liderado pelos industrialistas Rafael Duque e Ferreira Dias. [Ministro da Economia e Secretário de Estado desde 1940]” (Id. *ibid.*). A rádio rural seria “constituída, em colaboração com a Emissora Nacional, a Comissão de Redacção dos programas da Rádio Rural, incluindo técnicos agrários (...), médicos, escritores, o chefe da Secção das Casas do Povo do INTP e outros colaboradores especializados” (Quartin Graça 1944:17).

A FNAT promoveu de imediato, em 1941, um inquérito às casas do povo que visava aferir quais as condições de implementação do projecto, sendo que, das 310 em actividade naquele ano, 149 responderam à solicitação (Valente 1999:97; Quartin Graça 1944:14). A iniciativa terminaria de modo abrupto, certamente marcada pelo facto de cerca de 69 casas do povo se encontrarem em localidades sem energia eléctrica e de

Ministro do Comércio e Comunicações no Governo de Vicente de Freitas, ao qual também pertencia António de Oliveira Salazar, com a pasta das Finanças. Em 1934 efectuou uma importante intervenção no 1.º Congresso da União Nacional criticando veemente o liberalismo e o socialismo, e apoiando o rumo dos autoritarismos europeus. Foi deputado à Assembleia Nacional desde a 1.ª Legislatura até à revolução de Abril de 1974. A sua intervenção pública, sempre marcada por uma forte argumentação de base antidemocrática, decaiu significativamente nos anos 50 e seguintes, sendo que “permanecerá praticamente isolado na sua ineficiente pregação, falhando a tentativa de influir numa hipotética reforma da ideologia e da política económicas do Estado Novo, em particular na conjuntura crucial do imediato segundo após-guerra deste século (...)” (Bastien 1985:319).

⁹⁷ A rádio rural em Itália surgiu oficialmente em 1933, com a fundação do *Ente Radio Rurale*, com o objetivo de utilizar a radiodifusão como meio de educação para as populações rurais e isoladas. A “educação” almejada pela implementação local do projecto visava garantir que toda a população rural, desde crianças a adultos, recebessem as doutrinas, dogmas e tivessem conhecimento dos principais eventos e acontecimentos que enalteciam o estado fascista italiano. O *Ente Radio Rurale* assumia a função clara de uma radiodifusão marcadamente voltada para a educação e doutrinação ideológica, como revela a sua tutela partilhada pelo Ministério das Comunicações, mas na dependência directa do secretário do *Partito Nazionale Fascista*, com a colaboração dos ministérios da *Educazione Nazionale* e da *Agricoltura e Foreste*. A colaboração interinstitucional garantia que o escopo final era atingindo, pelo menos até à sua extinção, a 14 de Abril de 1940, quando foi integrada na programação e estrutura da rádio pública italiana, a EIAR (Ortoleva e Scaramucci 2003:279-80).

apenas 14 disporem de luz durante todo o dia. Recorde-se que o plano de Electrificação do País arrancou apenas em 1944 com a promulgação da Lei n.º 2002, que assumia como preocupação do Estado a produção e disseminação de electricidade, reforçada posteriormente pela fundação da Companhia Nacional de Electricidade em 1947 e a construção e expansão da exploração das centrais hidroeléctricas já nos anos 50 (Rollo e Brito 1996:343-54). A ausência da cobertura da rede eléctrica nos locais mais remotos não permitia, à partida, a instalação do equipamento necessário para transmitir os programas a partir das casas do povo (*Rádio Nacional*, 07/06/1942).

Se o projecto da rádio rural terminaria sem atingir os seus objectivos iniciais, seriam lançados em 1941 vários programas na EN em parceria com a FNAT, nomeadamente *Meia Hora de Cultura Popular* e *Hora de arte para operários*, antecessor de *Serões Recreativos para operários* que passaria a denominar-se *Serões para trabalhadores*. As palestras proferidas no âmbito da *Meia Hora de Cultura Popular* não encontraram no público grande adesão e terminaram pouco tempo depois de iniciadas (Valente 1999:96). O programa *Serões para trabalhadores* manter-se-ia como a mais importante e relevante parceria entre as duas instituições. No entanto, aquele programa tivera também a sua continuidade colocada em questão, resolvida em Junho de 1941 após reunião de Castro Fernandes (1903-1975)⁹⁸ com António Ferro, na qual o director da EN assegurou o seu prosseguimento (Id. *ibid.*:97).

O programa *Serões para trabalhadores*, no âmbito da parceria institucional com a FNAT, surgiu no seguimento da agitação social que se fazia sentir com a inflação e com a contenção salarial que o governo impusera. As greves operárias em tempo de guerra começaram logo em 1941, na indústria têxtil na Covilhã e Tortosendo, abrindo depois o caminho para outras greves e paralisações, como a dos trabalhadores da Carris em 1942 ou a grande greve que afectou as fábricas de Lisboa e da margem sul entre 26 de Julho e 5 de Agosto, no “Verão quente de 1943”, entre outras (Rosas 1998:314-22). A “paz social” e a “ordem nas ruas” (Id. *ibid.*) em tempo de guerra exigiam, portanto, o controlo dos operários e do ambiente de contestação, não apenas através do clima de repressão, como pela criação de estratégias que visassem o enquadramento institucional

⁹⁸ António Júlio de Castro Fernandes (1903-1975) foi um dos fundadores do Movimento Nacional-Sindicalista em 1932, tendo criado com António Pedro a editora UP, responsável por vários manifestos de Rolão Preto e de outras figuras da extrema-direita. Em 1934 adere aos princípios do Estado Novo, afastando-se dos “camisas azuis” de Rolão Preto, participando no mesmo ano como delegado no 1.º Congresso da União Nacional. Foi nomeado, em 1934, Vice-Presidente da FNAT, ocupando posteriormente diversos cargos públicos em instituições corporativas. Em 1948 foi nomeado ministro da Economia. A partir de 1950 dedicou-se em exclusividade à banca, como administrador do Banco Nacional Ultramarino (Pinto 1996:348).

do lazer dos trabalhadores, numa tentativa totalizante de controlo efectivo do quotidiano e dos tempos livres, garantido a “alegria” enquanto garante do “viver habitualmente” no quadro da “apologia da vida modesta” salazarista (Ferro 2003:172).

A selecção dos espaços para a apresentação do programa revela uma clara tentativa de criação de uma rede de filiados, com consequências no modo como se organizaram, a partir de 1943, os Centros de Alegria no Trabalho (CAT)⁹⁹ (Valente 1999:134). O impacte efectivo desta organização estruturou a escolha das empresas e entidades a quem seriam dedicados os serões, porquanto resultassem da “implantação de centros associativos tutelados pela FNAT no âmbito de empresas e aglomerados populacionais”. Para além de empresas cujas operárias haviam protagonizado o lançamento da ginástica Feminina, procurava-se cativar os grupos recreativos, desportivos e culturais já existentes em empresas e serviços diversos, em localidades urbanas e rurais, incluindo nestas as colectividades populares.” (Id. *ibid.*:137).

A “alegria”, enquanto construção ideológica da FNAT, enquadrada no âmbito do corporativismo estado-novista, encontrava na EN, através do programa *Serões para Trabalhadores*, os recursos necessários para a sua concretização, nomeadamente através das suas orquestras, músicos, cantores e possibilidade de emissão. Segundo António Ferro, “Toda a alegria é assim possível, mais ainda necessária, desde que atrás dessa alegria exista uma doutrina séria, uma finalidade a atingir. Mas sem esse pensamento oculto, bem definido, a comandar as emissões de cada dia, a radiodifusão seria o caos, a manta de retalhos de toda a gente, uma caixa de correio cheia de cartas anónimas” (Ferro 1950:21). A “alegria” pretendida não se esgotou na colaboração com a FNAT a partir de 1941, mas implicou uma nova atitude na programação com o lançamento de vários programas de entretenimento, em alguns dos quais a “música ligeira” ocupava um papel de destaque. É neste sentido que programas como *Programa da Manhã*, apresentado por Artur Agostinho, *Hora de Variedades*, *Passatempo Musical* e *Serões para Soldados*, constituem diferentes exemplos da política de “alegrar” as emissões que Ferro queria levar a cabo. Assistimos, por exemplo, à integração no *Programa da Manhã* da secção *Onda de Optimismo* com locução de Artur Agostinho, admitido na EN em 1945. O objectivo consistia em renovar a programação matinal conjugando

⁹⁹ Trata-se de agrupamentos desportivos, culturais e recreativos, compreendendo desde alguns já existentes há vários anos até outros criados de novo, não só nos citados organismos, mas também em empresas privadas. A expansão desta rede abrange agrupamentos no âmbito de localidades rurais e também grupos folclóricos.

música em discos e números com piadas ou anedotas contadas pelo locutor (*Rádio Nacional*, 01/12/1946). Foi no âmbito da *Onda de Optimismo* no *Programa da Manhã* que foi lançado, por exemplo, em 1946, por um curto período, o programa do *Hot Club*, dedicado ao *Jazz* (*Rádio Nacional*, 02/12/1945). Em 1947, o *Programa da Manhã* era o programa mais ouvido da EN: “duas horas de optimismo” que receberam inclusive a visita de António Ferro, como demonstração do “elevado apreço em que a Emissora Nacional tem pelos autores do seu programa mais ouvido” (*Rádio Nacional*, 13/02/1947).

A estratégia de António Ferro pode ser lida anos antes, aquando da entrevista em Setembro de 1938 a Salazar, na qual não hesita em referir que as iniciativas levadas a cabo pelo SPN/SNI, EN e FNAT “vão, por sua vez, erguendo o nível moral e espiritual da nossa gente, dando-lhe aquela parcela de sonho e de poesia sem a qual os povos não podem ser felizes” (Ferro 2003/1938:175).

2.4.2) A “Política Nacional da Rádio” e o desdobramento da emissão

A reformulação de 1940 implicou o arranque da 1.^a fase de implementação de novos emissores de ondas médias e curtas, estipulados no *Plano de Radiodifusão Nacional* (PRN). Para o efeito, foi aprovado um “empréstimo de 12.000 contos” (*Presidência do Conselho* 1953:71) que permitiu fundar o Emissor Regional do Norte, no Porto, e Emissor Regional dos Açores, em Ponta Delgada, o Emissor Regional de Coimbra e, posteriormente, o Emissor Regional do Sul, em Faro. Em 1948 foi elevada quantia do empréstimo do PRN, para um total de 40.000 contos (Decreto-Lei 37.153, 12/11/1948) destinados à construção e instalação do Centro Emissor Ultramarino com “22 antenas dirigidas para todos os destinos de emissão, desde o Extremo Oriente aos bancos da Terra Nova, dois emissores de 100 kW” (*Presidência do Conselho* 1953:71). A aposta nos novos emissores evidenciava uma política expansionista na aplicação do PRN, que pretendia garantir uma melhor recepção no território português (ondas médias) e nas colónias ultramarinas e territórios onde existissem comunidades de emigrantes portugueses (ondas curtas). Segundo António Ferro, era fundamental que “a voz da pátria” fosse ouvida “a maior distância e com maior clareza” (1950/1945:83). A preocupação da administração de António Ferro com as condições de recepção podiam finalmente encontrar a sua resposta com os novos emissores mais potentes e lutar com o

decréscimo de subscritores da taxa de radiodifusão que se verificava desde o início da II Guerra Mundial, e que apenas recuperará em 1947 e 1948, com o total de 15113 e 32848 novas inscrições, respectivamente (Anexo 3).

A 4 de Fevereiro de 1945 foi inaugurado o novo emissor de 50 kW, em Castanheira do Ribatejo, contando com a presença do Chefe de Estado, alguns ministros e de António Ferro, cujo discurso oportunamente enumerou as iniciativas levadas a cabo desde o início da sua administração. O novo emissor colocado à disposição da administração da EN permitia que a emissão iniciasse às 08h30m, em vez de iniciar às 12h. A interrupção acontecia às 10h, retomando a programação das 12h até às 13h45m. No período da tarde, a EN voltava a transmitir das 18h30m até às 24h. O aumento de tempo de emissão correspondeu igualmente a um acréscimo considerável do “valor da taxa de radiodifusão (...) pass(ando) para 50\$00 e 100\$00 nas modalidades de pagamento semestral e anual, respectivamente, o que representou um aumento na ordem dos 38,9%” (Ribeiro, 2005:256) (Anexo 4).

Três anos após a inauguração do emissor de Castanheira do Ribatejo, António Ferro implementou uma nova concepção de programação radiofónica, o “desdobramento” de programas. Neste sentido, o “desdobramento” diário permitia que, em horário estipulado a emissão da EN se dividisse em duas emissões autónomas com características distintas, assegurado pelo funcionamento simultâneo dos emissores de Castanheira do Ribatejo (Lisboa I) e de Barcarena (Lisboa II). O “desdobramento” possibilitava, assim, duas emissões distintas, uma “de carácter sério, com recitais, concertos, teatro, palestras e composições radiofónicas; outro, um programa acentuadamente ligeiro, com variedades, diálogos, teatro musicado, danças, etc.” (*Presidência do Conselho* 1953:31), convergindo com a divisão idealizada no âmbito da política cultural do Estado Novo entre “Alta Cultura” e “Cultura Popular e Espectáculos”.

O funcionamento em regime de alternância implicava a emissão a partir do emissor de Castanheira do Ribatejo, às 14h45m, em simultâneo com o emissor de Barcarena até às 16h45m. Após o fecho do emissor de Barcarena “os restantes [emissores retomavam] (...) o programa do Emissor do Ribatejo” (*Rádio Nacional*, 19/02/1948) até às 18h30m, altura em que voltava a reunir-se a emissão com as “Danças transmitidas do salão de Chá do Café Chave D’ouro.” (*ibid.*). Os emissores em funcionamento alternado permitiriam iniciar alguma experimentação no âmbito do

“desdobramentos de programas”, cuja designação surge na programação de 29 de Fevereiro de 1948 (*Rádio Nacional*, 28/02/1948).

A emissão foi então dividida em “Programa sério” e “Programa ligeiro” (*Rádio Nacional*, 17/04/1948), surgindo também a designação “Programa A” e “Programa B”, (Anexo 5). Tal como definido no “programa-tipo” publicado em Abril de 1948, altura a partir da qual as grelhas de programação publicadas no periódico *Rádio Nacional* surgem com a indicação de “Programa A” e “Programa B”, as inovações à emissão consistiam na realização de um segundo desdobramento da emissão ao domingo das 21h45m até ao fecho da emissão às 24:00.

As principais diferenças que o desdobramento da emissão introduziu diziam respeito à divisão e distribuição de rubricas entre o “programa ligeiro” e o “programa sério”:

“Programa geral: Às segundas feiras Passatempo Musical com artistas premiados. Às terças-feiras, Diga Porquê, no programa ligeiro, e História da Literatura Portuguesa, no programa sério. Às quartas-feiras, Bons Tempos, no programa ligeiro, e Os nossos Clássicos, no programa sério. Nestes dias mantém-se a rubrica Variedades, que durará apenas meia hora e onde participarão os artistas não premiados. A Junta Central das Casas do Povo apresentará, quinzenalmente, às quintas feiras, um programa. Nestes dias há uma rubrica nova: História de Portugal. O coro Popular da Fábrica Aleluia, um dos mais afinados e importantes conjuntos vocais do nosso País, terá uma transmissão assegurada através dos microfones da Emissora Nacional, todas as quintas e sextas-feiras de cada mês. No programa sério, nova rubrica: História da Arte. (...) que houve um critério de cultura a presidir a estas alterações, permitindo, assim, que as rubricas da nossa estação oficial apresentem um sentido de cultura popular, naquela expressão séria e certa que lhe convém” (*Rádio Nacional*, 17/04/1948).

A expressão “séria e certa” e o sentido de “cultura popular” marcariam, nos dois anos finais da administração de António Ferro, a programação da EN, com a mediação, através da nova tecnologia, dos pilares ideológicos assentes na divisão estruturante entre “Alta Cultura” e “Cultura Popular e Espectáculos”. A divisão foi reforçada a partir de 1949, com a entrada em vigor do novo “programa-tipo” que previa o desdobramento nocturno, permitindo que os ouvintes escolhessem a partir das 21h15m o programa “de características ligeiras” e “outro acentuadamente cultural” (*Rádio Nacional*, 15/10/1949).

Deste modo, o antigo carácter generalista, apoiado numa única emissão, originava agora duas emissões distintas e direccionadas para públicos diferentes. No entanto, o desdobramento da emissão em Programa A e B ilustra a tendência, nem sempre clara, entre os dois programas. Se por um lado o Programa B assumiu maioritariamente um carácter “sério”, continuam a existir categorias de programas que

flutuam entre a emissão geral e os dois programas específicos, como, por exemplo, “música ligeira sinfónica”, ou transmitirem os mesmos géneros de música. Segundo um radiouvinte, em carta publicada no periódico *Rádio Nacional* acerca dos “desdobramentos” de programas da EN: “Sr. Director: (...) É frequente os programas A e B transmitirem o mesmo género de música. Além disso, a demarcação entre os dois programas não me parece feita com alguma espécie de rigor.” (*Rádio Nacional*, 16/04/1949).

Não obstante as críticas, reflectindo sobretudo uma difícil gestão dos conteúdos e a respectiva utilização de categorias comuns a ambos os programas, existiam diferenças acentuadas. Tomando como exemplo a grelha de programação do dia 20 de Setembro de 1948, é visível uma diferença na orientação dos programas.

A partir da hora do desdobramento, 21h15m, o “Programa A” transmitia várias rubricas inscritas no âmbito “ligeiro”, ao passo que o “Programa B” transmitia, até ao encerramento da emissão a ópera *O Barbeiro de Sevilha* “com notas explicativas de Luís de Freitas Branco” (*Rádio Nacional*, 18/09/1948). Por outro lado, enquanto era transmitida ópera, o “Programa A” transmitia as habituais rubricas “Orquestras Típicas”, “Passatempo Musical”, “Música ligeira portuguesa” para citar apenas alguns, e incluía também “música sinfónica” (*ibid.*).

No entanto, esta divisão da programação deve ser também lida no âmbito do conjunto de manifestações internacionais que implementaram a divisão da emissão, como o caso da BBC ou da EIAR. No caso da BBC, o contexto do pós II Guerra Mundial abriu caminho para uma importante redefinição na política de programação delimitada pela fragmentação e autonomização de conteúdos, com uma maior ênfase para a “música ligeira”, comédia, canções e *Jazz* (Curran e Seaton 1997). No caso da rádio pública Italiana, a reestruturação ocorreu em 1946 e implicou a divisão em dois programas, *Rete Azzurra* e *Rete Rossa*, iniciando em 1950 o *Terzo Programma*, numa tradução directa do *Third Programme* da BBC (Ortololeva e Scaramucci 2003).

2.5) Nacionalizar a produção musical e “tratar a sério o ligeiro”¹⁰⁰

A tomada de posse de António Ferro em 1941 marcou uma profunda reorganização da produção e programação musical da EN. A rádio pública devia funcionar como pólo dinamizador da vida musical portuguesa e, como tal, implementar uma política de produção musical de base nacionalista que afectasse a composição da “música ligeira” e música erudita. Para implementar os diversos projectos que havia delineado, o director do SPN/SNI escolheu como Chefe da Secção Musical Pedro do Prado (1908-1990).¹⁰¹ No entanto, a reestruturação da Secção Musical fizera-se sentir logo em 1940 com a contratação do pianista e compositor de “música ligeira” Carlos de Melo Garcia Correia de Nóbrega e Sousa (1913-2001)¹⁰² para auxiliar naquela secção,

¹⁰⁰ Expressão utilizada por António Ferro num discurso aos microfones da EN, em Junho de 1942 (Ferro 1950:37).

¹⁰¹ Pedro de Oliveira Leitão do Prado (1908-1990) foi uma das principais figuras ligadas à Secção Musical da EN, ocupando a sua chefia entre 1942 e 1974. No período em estudo foi responsável, em conjunto com António Ferro, pela fundação do Gabinete de Estudos Musicais em 1942, e pela implementação de vários mecanismos da produção de música ligeira e erudita. Em 1949 lançou, com Ferro, o ciclo de concertos sinfónicos no Teatro Nacional de São Carlos, com a colaboração da Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional. Ainda na EN integrou todos os júris de admissão de instrumentistas para as Orquestras e de “artistas ligeiros”. Ingressou no Conservatório Nacional, em 1923, onde estudou Composição com Luís de Freitas Branco e António Eduardo da Costa Ferreira, e piano com Lourenço Varela Cid, terminando o curso em 1934, presidindo também à Associação académica entre 1930 e 1936. Assumiu funções como docente no Instituto de Música de Coimbra, desde 1936 até ingressar na EN. Como compositor, criou e integrou o “Grupo dos Quatro” com Fernando Lopes-Graça, Armando José Fernandes e Jorge Croner de Vasconcelos (Caseirão 2010:1063). Os três últimos compositores colaborariam, a seu convite, no Gabinete de Estudos Musicais com várias composições. Lopes-Graça, em virtude da sua posição política, não lhe perdoou o facto de ter aceite o convite para chefe da Secção Musical da EN. Nos anos 50 foi secretário-geral e director artístico do Círculo de Cultura Musical entre 1952 e 1962, membro e presidente do júri do Prix de Itália, tendo sido distinguido em 1957 com o grau atribuído por França de *Chevalier* da *Ordre des Arts et des Lettres*. Enquanto compositor, a sua obra é escassa e abarca maioritariamente obras compostas até ao final dos anos 30, como *Pequeno Prelúdio e Fuga* (1928), para dois violoncelos, *Espiritual Branco* (1929), *Inscrição para o Túmulo de uma Donzela* (1930), ambas para piano e voz, *Rapsódia Modal Portuguesa* (1936), a ópera de câmara *Rei Galaor* (1937) com libreto de Eugénio de Castro, e uma *Fuga a Três Vozes* (s.d.), para orquestra de violoncelos (Caseirão 2010:1063).

¹⁰² Carlos de Melo Garcia Correia Nóbrega e Sousa (1913-2001), compositor, arranjador e pianista. Estudou piano com Júlia Nóbrega e Amélia Faca, em Aveiro tendo, depois de uma passagem pelas Caldas da Rainha, ingressando em 1931 no Conservatório Nacional e no Instituto Comercial, em Lisboa. No Conservatório Nacional estudou com Luís de Freitas Branco, Tomás Borba e Viana da Mota. Foi em 1933 que dedicou algum do seu tempo à composição de valsas para piano, chegando a apresentá-las a João Sassetti, que, numa edição paga pelo pai do compositor, publicou a valsa *Aventura de Amor*. O sucesso comercial alcançado garantiu a continuação da edição de novas partituras e, através dos direitos de autor e actividade como pianista, o seu sustento. No seguimento da sua visibilidade, colaborou com vários rádios privadas nos anos 30, como a Rádio Graça ou a Rádio Peninsular, onde acompanhou alguns dos mais populares cantores de “música ligeira”. Ingressou em 1940 nos quadros da EN, como assistente de programas de 3.ª classe, cujas funções englobavam assistir os maestros, convocar ensaios e artistas, e efectuar os alinhamentos de discos para os programas radiofónicos. Já na EN foi responsável pela composição de vários números musicais para cantores como Maria da Graça, Gina Esteves ou Domingos Marques, tendo composto várias melodias posteriormente arranjadas para orquestra, como *Se Eu Fosse Aquela Em Que Tu Pensas* (1944), *Corri Atrás duma Ilusão – Valsa* (1944), (Interpretado por Maria da Graça), *Se me deixasses falar-te de amor* (1945) (interpretado por Gina Esteves) ou *Melodia do nosso*

sendo posteriormente convidado para o posto de assistente de programas/ chefe da secção de “música ligeira”, e a contratação de João de Freitas Branco (1922-1989)¹⁰³ para assistente de programas da Secção de “música erudita” em 1944, ambos a trabalhar, a partir de 1942, na dependência de Pedro do Prado. Com a ajuda do novo Chefe da Secção Musical, a EN promoveu uma dinâmica musical que respondesse ao projecto do “aportuguesamento” dos programas, mas que vincasse de modo inequívoco as manifestações de “Alta Cultura” e de “Cultura Popular e Espectáculos” no âmbito das políticas culturais implementadas pelo Estado Novo.

Enquanto “poderoso instrumento de cultura popular” (Ferro 1950:37), a EN deveria repensar as “colunas” que sustentariam a programação da EN, tornando-se para tal indispensável: “aligeirá-las, adelgaça-las, tornar acessível o profundo, tornar leve o pesado. (...) [que] a parte recreativa seja tratada tão a sério como a parte séria.” (*ibid.*). “Tratar a sério o ligeiro”, implicava para o novo director da EN “torná-lo o mais amável, em rodeá-lo de todas as condições para que não deixe de cumprir o seu principal objectivo: distrair” (*ibid.*).

Tal como fizera no SPN/SNI, António Ferro desenvolveu várias estratégias de apoio à produção artística, promovendo concursos de composição, de instrumentistas, lançando novas orquestras, novos programas radiofónicos, parcerias institucionais, e.o. As iniciativas mais significativas que afectaram a produção musical na programação da EN no âmbito da renovação preconizada pela nova administração de António Ferro visavam colocar em marcha o processo de aportuguesamento da programação afirmado por Ferro e que teve eco nos periódicos da época:

Amor (1947) (interpretado por Domingos Marques). O compositor Nóbrega e Sousa aumentaria a sua produção sobretudo nos anos 50 e 60, associado aos principais intérpretes saídos do Centro de Preparação de Artistas. Em 1958 foi convidado, entre outros compositores, para colaborar no 1.º Festival da Canção Portuguesa, assumindo-se como uma das mais significativas figuras da composição de “música ligeira”, como está patente nos Óscar da imprensa para melhor compositor de “música ligeira”, e nas composições para o Festival RTP da Canção em 1965, 1966, 1967, 1970 e 1979. A partir de 1980 pertenceu aos corpos dirigentes da SPA (Cajão *et al.* 1996; César e Tilly 2010: 1236-1237; Paula 2010).

¹⁰³ João de Freitas Branco (1922-1989) musicólogo, crítico musical e assistente de programas radiofónicos. Estudou música com vários professores a nível particular, embora tenha concluído o curso geral de piano no Conservatório Nacional onde frequentou o curso superior com o pianista Campos Coelho. Ingressou em 1944 na EN como assistente de programas, dedicado à “música erudita”, onde trabalhou até 1949, altura em que se dedicou a outras actividades no campo do ensino da música e da investigação. A partir de 1949, e até 1973, foi presidente da Juventude Musical Portuguesa e, entre 1963 e 1965, da Academia dos Amadores de Música. Ocupou ainda outros cargos como o de secretário-geral da Sociedade de Concertos de Lisboa e a direcção da *Fédération Internationale des Jeunesses Musicales*. Nos anos 70 assumiu a função de director do Teatro Nacional de São Carlos (1970-1974), desempenhando posteriormente o cargo de Director Artístico (1985-1988). Em 1978 recebeu o doutoramento *honoris causa* em filosofia pela Humboldt Universität zu Berlin, mantendo sempre uma intensa actividade na divulgação musical na rádio e televisão, bem como conferencista e júri em concursos de música (Latino 2010a:167).

“De acordo com as directrizes estabelecidas pelo Sr. António Ferro no discurso que proferiu quando tomou posse do cargo de Presidente da direcção da Emissora Nacional, este organismo entrou numa fase de larga actividade, visando em especial e na medida do possível, o aportuguesamento dos seus programas, sobretudo na parte musical.” (*Rádio Nacional*, 22/03/1942).

O projecto de “aportuguesamento” constituiu o principal mote para esta organização, através de novas orquestras e cantores, do Gabinete de Estudos Musicais, uma estrutura de apoio à composição fundada em 1942 com o objectivo de estimular os compositores no âmbito da “música erudita” e “música ligeira”. A ligação entre as orquestras e o GEM, fundado em 1942, constituía uma prioridade na reestruturação da Secção Musical, sendo que, por exemplo, Tavares Belo colaborava desde a fundação com o supracitado gabinete e estava encarregue de fazer arranjos de melodias de matriz rural para as orquestras inseridas no âmbito da “música ligeira”. Por outro lado, a par do que havia sido a política do SPN/SNI, a realização de concursos e a atribuição de prémios constituiu um dos pilares da reforma de António Ferro, com a criação dos prémios de composição em 1942, prémios que visavam “estimular a produção musical” de “autores portugueses” (*Rádio Nacional*, 01/03/1942), ou o *Concurso de Artistas da Rádio*, com o objectivo de promover e premiar os principais cantores da EN (*Rádio Nacional*, 28/03/1943).

A institucionalização da produção de “música portuguesa” constituía, no caso particular do concurso de composição, alinhar a EN com o “espírito de renovação” que António Ferro iniciara na instituição responsável pela propaganda do regime. De acordo com a introdução às bases do concurso que visava a atribuição dos referidos prémios o objectivo era “estimular a produção musical portuguesa, contribuindo para o seu desenvolvimento e para integrar no verdadeiro espírito da renovação do país, a Emissora Nacional de Radiodifusão (...)” (*Rádio Nacional*, 01/03/1942). Os prémios de composição contemplavam 6 categorias musicais inseridas no âmbito da “música erudita” (música sacra, música de câmara, ópera em um mínimo de três actos, Ópera em um ou dois actos, Música sinfónica ou dramática de concerto e também Canção Erudita) e apenas 1 atribuído à música popular, com o título de “Prémio Rey Colaço (Canção Popular)” (*ibid.*). Para além dos concursos, compositores como Luís de Freitas Branco, Cláudio Carneyro, Rui Coelho, Joly Braga Santos, Frederico de Freitas, e.o. tinham uma avença mensal do GEM para a composição de obras para orquestra, coro, e harmonização de melodias de matriz rural maioritariamente para piano e voz.

O lançamento de novos programas que exigiam a presença regular das suas orquestras e dos seus cantores provocou uma reestruturação significativa dos recursos musicais da EN. Constam dos programas transmitidos do exterior a partir de 1941, numa periodicidade quinzenal, *Serões para Trabalhadores* e *Serões para Soldados*, exigindo a presença das orquestras da EN, dos seus cantores e, uma renovação assídua do repertório. Também os programas gravados em estúdio foram remodelados no sentido de apresentar as orquestras e cantores dedicados à música ligeira, enquanto parte integrante do projecto do aportuguesamento e orientados para o mote de “nunca aborrecer” destacando-se *Hora de Variedades*, estreado durante a administração de Henrique Galvão, *Passatempo Musical*, lançado em 1946 (*Rádio Nacional*, 14/07/1946) e *Momento Musical*, que estreou no ar a 22 de Novembro de 1948 (*Rádio Nacional*, 27/11/1948), centrais na apresentação do repertório das orquestras e dos cantores da EN.

A contratação de novos agrupamentos com o objectivo de “alegrar” e “aportuguesar” foi outra das prioridades da política musical de António Ferro, com a contratação da *Orquestra Típica Portuguesa* (OTP) em 1943 na EN, encarregue da interpretação de repertório baseado em melodias de matriz rural regional com arranjos do compositor e seu maestro Belo Marques (1898-1986),¹⁰⁴ inspirando a fundação de outras orquestras idênticas em Portugal. No plano da “música ligeira” regista-se ainda a contratação, em 1946, de Tavares Belo (1911-1993)¹⁰⁵ para a direcção musical da

¹⁰⁴ José Belo Marques (1898-1986) iniciou os seus estudos musicais com o professor Joaquim Silva, dedicando-se como autodidata à aprendizagem de outros instrumentos musicais. Ingressou aos 16 anos na orquestra do Casino Mondego, na Figueira da Foz, onde completou a sua formação violoncelística com o professor João Passos. Depois de tocar a bordo de vários paquetes entre 1918 e 1929, e de ter fundado o Orfeão Scalabitano em 1926, colaborou como músico no Casino do Estoril entre 1932 e 1935. Belo Marques ingressou como violoncelista na Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional no ano da sua fundação, onde foi compositor, arranjador, músico, maestro de várias orquestras e ensaiador de grupos vocais, como os Quartetos Vocais que fundou em 1935 e 1947 e.o. Ainda ligado à rádio, rumou em 1937 ao continente africano para colaborar na organização musical do Radio Club de Moçambique, organizando vários concertos em Lourenço Marques, actual Maputo, e procedendo, em 1940 a uma recolha etnográfica das práticas musicais no interior do país (Silva 2010a:744-5). Regressou a Lisboa em 1942, reintegrando os quadros da EN, onde colaborou activamente no Gabinete de Estudos Musicais no âmbito da “música ligeira” e dirigiu a Orquestra Típica Portuguesa a partir de 1943, a Orquestra Ligeira até 1946, onde alternou com maestros como Fernando Carvalho e António Melo e a Orquestra de Salão, que fundou em 1948 (*Rádio Nacional*, 20/11/1948). Para além dos arranjos e originais compostos no âmbito da EN, compôs obras orquestrais, orquestrais e vocais, revistas e música para os filmes *Rosa do Adro* (1937) e *Aqui Portugal* (1947).

¹⁰⁵ Armando Alberto Tavares Belo (1911-1993) iniciou os seus estudos musicais, em piano, com a sua cunhada. A partir do final da década de 20, colaborou com diversas orquestras no campo da “música ligeira”, destacando-se a Orquestra Portugal, que se apresentava no Maxime e as Orquestras dos casinos da Figueira da Foz e do Estoril. Fundou em 1938 a Orquestra Toseli com Álvaro Silva. Paralelamente integrou como pianista diversas revistas, valendo-lhe a entrada a colaboração com a EN na composição e arranjos de “música ligeira”. Em 1942 iniciou a colaboração com a EN como compositor da 3.ª Secção do Gabinete de Estudos Musicais, e, a partir de 1946, assumiu a direcção da Orquestra Ligeira da EN. A colaboração na rádio pública não impediu que se apresentasse em casinos e noutros espaços de

Orquestra Ligeira, uma das orquestras que, em conjunto com a OTP, estava encarregue da interpretação de música ligeira resultante do programa de “aportuguesamento”. A orquestra que actuava com os cantores, intitulados de “vedetas”, encarregava-se da interpretação de repertório distinto, percorrendo desde Gershwin a arranjos baseados em melodias de matriz rural produzidas pelo GEM ou música proveniente de compositores sul-americanos (*Rádio Nacional*, 28/07/1946).

O sentido da produção musical, ainda que intrinsecamente ligado a reformas importantes da programação e da orgânica da EN, foi também conduzido no processo de construção de uma aura nacionalista integrada no desígnio “do ressurgimento nacional”. A rádio pública era, segundo António Ferro, a instituição que deveria estimular a produção musical de modo a preencher a lacuna de gravações de “música portuguesa”:

“Que fazer então? Só existem dois caminhos: gravar, com urgência, todas as boas canções portuguesas e estimular a aparição, a criação daqueles que possuam o mínimo de tempero exigível às produções que pretendam entreter a imaginação *internacional* dos radiouvintes nacionais. Ora é, precisamente, o que estamos fazendo. Vários dos nossos compositores foram já convidados a harmonizar os nossos ritmos populares e, por outro lado, a mobilar os novos programas de variedades, com o intuito de encontrar a fórmula desejada, essa mistura de Portugal com o Mundo e com a nossa época.” (Ferro 1950:40).

A organização da produção musical da EN revelaria não uma proibição do repertório internacional, mas um estímulo e preferência de repertório enquadrado no espírito do GEM com a “finalidade (de) aportuguesar, sem lhe fazer perder o indispensável sabor internacional do estilo próprio das variedades, a nossa música ligeira” (*ibid.*).

Salvo uma ou outra excepção, o discurso de Ferro não é peremptório se o “aportuguesamento” visava excluir do espaço radiofónico a presença da música estrangeira, substituindo apenas por géneros presumivelmente nacionais, uma vez que a “fórmula”, segundo António Ferro consistia na “mistura de Portugal com o mundo e com a nossa época” (*ibid.*). Assim, as referências ao excesso de música de dança norte-americana contrastam, no seu discurso, com a manutenção de uma “imaginação internacional” (Moreira e Silva 2010) que era fundamental para “nunca aborrecer” o público. Repare-se que os compositores e arranjadores do repertório “aportuguesado” no contexto da “música ligeira” e dos géneros musicais norte-americanos como o *Fox-*

entretenimento e lazer com a Orquestra Tavares Belo, que fundou em 1946 com os elementos da Orquestra Ligeira da EN, e que se extinguiria em 1952. Nos anos 50 dedicou-se também à actividade de compositor, maestro e arranjador no âmbito do teatro de revista, colaborando na década seguinte, em 1964 e 1967 na direcção da orquestra do Festival da Canção da RTP. Já nos anos 70 ocupou o cargo de vice-presidente da Sociedade Portuguesa de Autores e, em 1983 foi agraciado com o grau de oficial da Ordem do Infante D. Henrique.

trot, o *Swing*, e.o., eram também maestros que se apresentavam regularmente nos circuitos de lazer urbanos, sobretudo de Lisboa, à frente de orquestras que interpretavam a música em voga na época, como é o caso do maestro Tavares Belo.

A aparente flexibilidade na qual se operam discursos contrastantes ao nível da construção e gestão dos conteúdos na programação fica patente aquando da alteração do “programa-tipo” em 1942 (*Rádio Nacional*, 24/05/1942).

O carácter “flexível” que a nova administração queria imprimir à programação influenciou o desenvolvimento de um plano que visava a produção de “música portuguesa” para inclusão nos programas radiofónicos com maior visibilidade. Do mesmo modo, a versatilidade das emissões através de um sentimento expresso pela preocupação constante da EN com “todos os portugueses” seria a tónica dos discursos em torno da programação proferidos por António Ferro (*ibid.*).

O lançamento da *Festa da Rádio* em 1942, uma iniciativa de António Ferro que veio reformular os Jogos Florais, marca a “nova etapa” da EN, apresentando ao público a “obra” iniciada na produção da “música portuguesa”, com a colaboração das “vedetas”, músicos, maestros, orquestras e o repertório do “aportuguesamento”, uma verdadeira “antologia do nosso esforço, da nossa obra” (Ferro 1950/1944:79). No discurso apresentado na *Festa da Rádio*, António Ferro lançou o núcleo central de ideias que sustentarão a produção musical organizada na rádio, assim como a articulação da produção musical com a ideologia que norteou as políticas culturais do Estado Novo:

“Acusa-se, antes de mais nada, a Emissora de não dar à música portuguesa, erudita ou ligeira, o lugar que deve merecer dentro dum organismo essencialmente nacional. Se tais críticos se dessem ao trabalho de reflectir sobre o problema, chegariam logo à conclusão de que o defeito não é da Emissora, mas das próprias limitadas fronteiras da música portuguesa, cuja qualidade é inegável, mas que não existe em quantidade suficiente para nacionalizar completamente” (Id. 1950/1942:50-1).

Segundo Ferro, as medidas tomadas tiveram um efeito audível nos programas da Emissora “O programa de variedades que transmitimos, há duas semanas, com canções escritas expressamente por alguns dos nossos compositores para os nossos artistas da rádio foi o primeiro resultado do nosso Gabinete de Estudos (...)” (Id. *ibid.*).

A articulação entre repertório e as “vedetas” da rádio constituía, por outro lado, uma preocupação dominante, sobretudo no aspecto central que consistia em renovar o elenco de cantores e cantoras que actuavam regularmente ao microfone da EN (Id. *ibid.*:55-6). Para além das admissões regulares de novos cantores e cantoras, a EN

lançou em 1943 o *Concurso de Artistas da Rádio*, dedicado ao “artistas ligeiros”¹⁰⁶ com o objectivo de renovar o elenco que se apresentava regularmente com a Orquestra de Variedades dirigida por Fernando Carvalho (1913-1967), António Melo (1903-1975)¹⁰⁷ ou Belo Marques, em conjunto com a Orquestra Sinfónica Popular e com o Orfeão Popular nos programas *Serões para Trabalhadores*, *Serões para Soldados*, *Hora variedades*, e.o.

Por ocasião da 2.^a *Festa da Rádio* em 1944, António Ferro voltou a defender a política de programação e de produção musical delineada para a EN. Os “núcleos musicais”, como afirmará, permitiam agradar os diversos públicos e “camadas sociais” e, como referido numa crítica de Rui Coelho, contar com artistas no âmbito do “género ligeiro” que fossem “civilizados e actuais” (*Rádio Nacional*, 27/02/1944).

Desde o início que o objectivo do *Concurso de Artistas da Rádio*, lançado em 1943, uma das prioridades da administração de António Ferro, foi criar “vozes” que concedessem visibilidade à reforma da produção e programação musical da EN. Em 1947, a rádio pública lançaria mesmo o Centro de Preparação de Artistas (CPA), uma estrutura destinada a dar formação aos cantores que ambicionavam uma carreira radiofónica. A orientação do CPA estava a cargo do tenor Mário Mota Pereira, ex-funcionário da Secção Musical da EN nos anos 30. A criação de um *star system* no âmbito da produção musical da EN constituía, portanto, uma importante estratégia interna, marcada pela articulação com os programas radiofónicos anteriormente referidos e com toda a estrutura produtiva da rádio pública. Como exemplo, é lançado a 16 de Julho de 1946 o programa de estúdio *Passatempo Musical*, com apresentação do locutor Lança Moreira, e era reservado “única e exclusivamente aos premiados nos concursos de Artistas Ligeiros da Rádio. É o que se pode chamar muito justamente o

¹⁰⁶ Neste contexto, “artistas ligeiros” é a expressão émica que se refere aos cantores e cantoras responsáveis pela interpretação da “música ligeira”.

¹⁰⁷ António Luís de Melo (1903-1975) aprendeu música com o seu pai, professor de piano, guitarra e bandolim, ingressando depois no Conservatório Nacional de Lisboa. Ajudava o seu pai como sineiro das Igrejas de São Roque e do Sacramento. Estreou-se como organista da Igreja das Chagas em 1914 e, no ano seguinte, como pianista na Sociedade de Recreio João Rodrigues Cordeiro. Posteriormente iniciou a sua carreira de compositor na revista *Ai-ló*, de Félix Bermudes, João Bastos e Alberto Barbosa, estreada no Teatro Avenida em 1931. (*Autores- Boletim da Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses*. Verão de 1963:13). Manteria a sua actividade de compositor de revista, por vezes em parceria com Frederico de Freitas, opereta e bailados até 1953. Na Emissora Nacional, onde ingressou em 1935, colaborou como pianista acompanhador, pianista do Sexteto, da Orquestra Popular e da Orquestra Genérica dirigida por Pedro Blanch, onde também foi intérprete de harmonium, e como maestro da Orquestra de Variedades e Orquestra Ligeira. Para além de integrar o júri dos *Concursos de Artistas da Rádio*, foi um activo compositor da EN no âmbito da “música ligeira”, tendo colaborado com o Gabinete de Estudos Musicais e composto música para diversas peças de Teatro Radiofónico. Nos anos 40 e 50 dedicou-se à composição de música para cinema e à colaboração, na qualidade de pianista, no programa da RTP intitulado *Museu do Cinema*, com apresentação de António Lopes Ribeiro (J. Silva 2010a:762).

«Programa de Estrelas»” (*Rádio Nacional*, 06/10/1946) (*vide* Capítulo 6). O *Programa de Estrelas* obviamente inserido numa lógica produtiva de um *star system* ou “sistema de vedetas” era acompanhado pela Orquestra Ligeira sob a direcção de Tavares Belo. Os vários programas radiofónicos e as *Festas da Rádio* funcionarão como uma montra para a produção musical da EN, fornecendo ao público uma amostra dos seus “artistas”, “orquestras” e locutores, como de resto ilustra a *Festa da Rádio* de 1949, realizada no Teatro Rivoli, no Porto.

2.5.1) O papel do “disco” na programação

A transmissão de “discos”, fonogramas de 78 r.p.m., constituiu um elemento fundamental na direcção de António Ferro, com a manutenção de vários programas destinados à emissão de música gravada. Se na administração de Henrique Galvão existiu uma tentativa de organização do funcionamento interno da Discoteca Musical no sentido de a articular com a Secção de Programas, será na nova administração que o disco ganha uma nova dimensão ao ser inserido no projecto de António Ferro para a EN.

Logo em 1941, são várias as referências a um pequeno programa intitulado *Três Discos de novidade* (*Rádio Nacional*, 30/03/1941). A aquisição de fonogramas pela EN constituía, também, matéria noticiável em *Rádio Nacional*, tanto no âmbito da “música ligeira” como da “música de concerto” (*Rádio Nacional*, 19/02/1949).

Foi, no entanto, com programas como *O que quer ouvir?*, no ar desde 1939, mas relançado pela entrada de Artur Agostinho (1920-2011)¹⁰⁸ em 1945 que, juntamente

¹⁰⁸ Artur Agostinho (1920-2011) foi um importante locutor da Emissora Nacional. Iniciou a sua carreira em 1938, como locutor amador na Rádio Luso, passando depois pela Rádio Voz de Lisboa, Clube Radiofónico de Portugal e Rádio Peninsular. Foi convidado pelo administrador do Rádio Clube Português (RCP), Victor Santos, a conduzir, como autor, o programa *Música e Mentiras*, seguindo-se pouco depois o magazine radiofónico *Rádio Cinema* com Jorge Santos (*Rádio Nacional* 02/09/1945). A transição do Clube Radiofónico de Portugal para o RCP marcou, segundo o próprio, a sua passagem de amador a profissional, tendo integrado o quadro de locutores da estação emissora da Parede. A sua carreira nos anos 40, como referiu numa entrevista (Rego 2007:88-9) “acabaria por se confirmar e consolidar na ‘Catedral da Rádio’, como, na época, era considerada a Emissora Nacional”, em 1945. De entre os vários programas apresentados, destacam-se: o *Programa da Manhã*, *Onda do Optimismo*, *Programa do “Hot Club” Serões para trabalhadores*, *Bom Dia Muito Bom Dia*, *Que quer ouvir?*, e.o., bem como na apresentação de vários eventos da EN, como o caso das *Festas da Rádio*. Estreou-se na locução de relatos de futebol na EN num jogo entre o Sport Lisboa e Benfica e o Futebol Club do Porto, em 1947 (*Rádio Nacional* 03/04/1947), acumulando depois essa mesma função, facto que o levou a cobrir os Jogos Olímpicos de Helsínquia em 1952, para a EN e para o periódico *Record*, o qual viria a ser director entre 1956 e 1974. Ainda no campo do jornalismo desportivo, foi uma das mais importantes vozes da televisão, destacando-se as suas locuções do Mundial de Futebol de 1966, e a criação, no final dos anos 70, do

com Pedro Moutinho¹⁰⁹ no *Programa da Manhã*, se tornara num dos locutores com maior visibilidade da rádio pública, se operou uma importante mudança na relação da EN com os discos. Para António Ferro, a EN não podia ser um “simples frigorífico de música gravada”, e os programas de discos não deveriam ser demasiado “mecânicos”, pois “o radiouvinte deseja sentir-se acompanhado pelo locutor, como por um amigo prestável, pronto, por ele próprio a colocar no seu fonógrafo os discos que a sua fantasia lhe vai pedindo (...) disfarçando o seu automatismo (...)” (Ferro 1950:42-3).

O programa de discos consistia então na reprodução de fonogramas pedidos pelos radiouvintes em formulário publicado no periódico *Rádio Nacional* e apresentados por um locutor. Numa votação promovida pelo referido periódico em 1946 o programa ocupava o 10.º lugar com 1552 votos (*Rádio Nacional*, 22/12/1946). Em 1949 o programa foi interrompido em virtude do enorme volume de pedidos e da impossibilidade de resposta da rádio estatal (*Rádio Nacional*, 05/03/1949).

A ausência de uma indústria fonográfica representativa em Portugal (Losa 2010) impedia a existência de um maior número de gravações de música portuguesa, o que reduzia a possibilidade de escolha dos ouvintes:

“Certamente V. já notou que sempre que um dos nossos postos emissores pretende transmitir música portuguesa se vê forçado a fazê-lo com discos já ouvidos centenas de vezes ou então com discos gravados por portugueses abasileirados. (...) Entretanto, quando a Emissora Nacional transmite o seu «Passatempo» ou os «Serões para Trabalhadores», que belos trechos de Belo Marques são transmitidos e com que prazer se ouvem os referidos programas! Procurei ontem adquirir alguns discos deste autor e foi-me respondido que não havia gravações dele. Porquê? E como Belo Marques, quantos outros autores que não têm gravadas as suas canções e muitas delas são belos motivos portugueses que se ouviram sempre com agrado. (...) de J. Carvalho Barata- Alameda das Linhas de Torres, 157- Lisboa” (*Rádio Nacional*, 27/11/1948).

Departamento desportivo da Rádio Renascença, com Ribeiro Cristóvão. Na televisão, apresentou vários programas e concursos durante o final dos anos 60 e 70. Paralelamente à carreira radiofónica, participou como actor em vários filmes como, por exemplo, *Capas Negras* (1947), *O Leão da Estrela* (1947), *Cantiga da Rua* (1949) e, já no séc. XXI, em várias séries e novelas televisivas. Após a Revolução de Abril, foi emitida uma ordem de captura (27/09/1974) e foi de imediato preso, por alinhar com o regime, facto que Agostinho negará (Agostinho 1977). Após a sua libertação, foi exilado para o Brasil a 01/08/1975 (Id. *ibid.*:260), colaborando com a Rádio Globo e onde fundou o periódico *Portugal Esportivo*. Regressou a em 1980, ocupando vários cargos dirigentes na Rádio Comercial, Grupo Stomp (ligado ao Sporting Clube Portugal). Foi agraciado em Dezembro de 2010 com a comenda da Ordem Militar de Sant'Iago e Espada.

¹⁰⁹ Não existe muita informação biográfica sobre Pedro Moutinho. Foi um dos mais importantes e populares locutores e produtores de programas da Emissora Nacional. Apresentou vários programas e eventos com Artur Agostinho, como a *Festa da Rádio* de 1949: “Artur Agostinho e Pedro Moutinho, talvez os dois mais populares locutores da rádio portuguesa, formando, além disso, um alegre e divertido «tandem» neste género de «exteriores», entram no palco, sorridentes, e dispostos a alegrar o público.” (*Rádio Nacional*, 28/05/1949).

A escassez de fonogramas referida nos anos 40 era apenas colmatada pelos cantores que tinham a oportunidade de gravar fonogramas além-fronteiras, maioritariamente em Espanha e no Brasil, facto em destaque nos periódicos: “Estão a chegar discos de Luís Piçarra - o cantor gravou três discos para a “Continental”, no Brasil. Músicas de Manuela Câncio Reis, Nóbrega e Sousa e Carlos Flores.” (*Rádio Nacional*, 25/09/1947).

As rádios privadas,¹¹⁰ mas também a EN, através dos serviços técnicos, respondiam na medida das suas limitações e dos seus serviços de gravação, e por não serem editoras discográficas, às solicitações de quem queria ouvir as “vedetas” que se apresentavam ao microfone:

“Pelos serviços técnicos da EN foram feitas algumas gravações pelas Irmãs Meireles, que se destinam às nossas colónias. (...) Igual lembrança se devia ter para os nossos compatriotas residentes no Brasil, que tão incessantemente nos pedem novos discos portugueses, por já não poderem aturar as velhas e estafadas gravações que por lá há” (*Rádio Nacional*, 07/02/1947).

Este era um problema ao qual António Ferro e a sua administração não eram alheios. No sentido de aproveitar a produção musical organizada da EN, era urgente definir uma estratégia que combatesse o problema da escassez de gravações de repertório de “música portuguesa”. As permanentes chamadas de atenção, sobretudo por parte do público, conduziram a repensar como poderia ser resolvida esta questão e de que modo a programação, em especial as rubricas de disco, poderia reflectir a mudança que teve lugar na produção musical.

Em 1947, António Ferro procurou solucionar o problema com a criação de uma Discoteca de Gravações da Emissora Nacional (DGEN) reconhecendo “a necessidade de uma melhor e mais fácil utilização dos elementos gravados em disco pela Emissora Nacional (*Ordem de Serviço* n.º 29, 26/09/1947). A ordem de serviço, a entrar em vigor à data da sua publicação, definia um pequeno regulamento que visava condicionar a sua actividade. Num primeiro momento, o objectivo central da DGEN era sistematizar todas as gravações que existissem em disco e em fita magnética, de modo a organizar os “respectivos catálogos e ficheiros, tanto quanto possível acompanhados de notas informativas acerca de cada registo (...); essa catalogação deve ser feita por vozes nacionais, vozes estrangeiros, elementos de montagem, ruídos e outras rubricas que a prática aconselhar” (*ibid.*).

¹¹⁰ A gravação de fonogramas pelas rádios privadas era comum nos anos 40: “Serviços de gravação- Os Serviços de Gravação de Rádio Graça apresentaram, esta semana, num dos seus últimos programas nocturnos, mais alguns dos trechos escolhidos em exclusivo para a sua já variada discoteca. Pareceram-nos bem escolhidos, magnificamente gravados. E sobretudo servindo utilmente o problema da falta de material: da falta de discos com música portuguesa.” (*Rádio Nacional* 07/04/1946).

O trabalho a realizar deveria permitir, com a máxima urgência, “indicar as mais importantes lacunas verificadas nas diversas rubricas do catálogo, a fim de se estudar a possibilidade de se prover ao seu preenchimento”, contemplando também os “Emissores Regionais do Norte, de Coimbra e dos Açores” que deveriam remeter “com a urgência possível, à secção de Coordenação de Programas, uma relação pormenorizada das gravações da EN que possuem, afim de serem incluídas no catálogo geral” (*ibid.*).

O documento previa ainda a análise das “bobines de magnetophon, existentes nos Serviços de Som, e propor à secção de Coordenação de Programas a sua inutilização, ou a sua passagem, total ou parcial, a disco.” (*ibid.*). A organização da DGEN visava então contribuir para um maior conhecimento das gravações que nunca chegavam a ser registadas nos livros da discoteca, por permanecerem na posse dos serviços de som. Num segundo momento, esta catalogação e conhecimento do que existia e do que era preciso gravar, garantiria o preenchimento das lacunas existentes no repertório gravado. Apesar da existência da nota de serviço, é difícil avaliar o impacte real da medida, uma vez que não foi possível localizar o documento com a relação dos fonogramas existentes naquele período. Todavia, a organização da DGEN coincide com o início da utilização dos estúdios da EN para a gravação de vários fonogramas de 78 rotações depois editados pela Rádio Triunfo (Losa 2009:66-71).

Conclusão

O início da II Guerra Mundial provocou alterações significativas no rumo da rádio pública em Portugal. Num primeiro momento, em 1939, foi instituído um regime de centralização, com a nomeação de fiscais do governo junto dos emissores privados, e a proibição do seu financiamento através do recurso à publicidade. Num segundo momento, no final da administração liderada por Henrique Galvão, é iniciado um processo de enquadramento do controle da EN, propondo-se a criação da Junta Autónoma de Radiodifusão Nacional, com o objectivo de garantir a autonomia financeira e a independência orgânica perante a ACGTT, impedindo que caísse também nas mãos do SPN/SNI. É no seguimento deste reforço, que foi concedido, em 1940, a autonomia financeira da EN relativamente à AGCTT e a aprovação de um *Plano de Radiodifusão Nacional* assente no crescimento e expansão da rádio pública ao nível interno (ondas médias) e externo (ondas curtas), bem como a passagem para a alçada da

Presidência do Conselho.

A tomada de posse de António Ferro, em 1941, meses após o afastamento político de Henrique Galvão e a direcção interina de Pires Cardoso, ocorre tendo estas medidas como pano de fundo, numa clara tentativa de traçar um novo rumo para a EN em tempo de guerra, na qual os principais pilares da “Política do Espírito” vão delinear de modo inequívoco o conteúdo da programação musical da rádio oficial, destacando-se o empenho na renovação do “gosto”, no “alegrar” e “nunca aborrecer”, e a manutenção do discurso que tomava as manifestações expressivas do “povo” como autênticas e passíveis de constituírem uma fonte inesgotável e matéria-prima a trabalhar a partir de um quadro urbano, incentivando assim da produção artística e, em particular à produção musical na EN.

A nova administração, que contava com a recente contratação do Pedro do Prado na chefia da Secção Musical, desenvolveu uma estratégia de reorganização da programação e da estrutura musical da EN ao abrigo do seu projecto nacionalista de “aportuguesamento”, sobretudo no campo da “música ligeira”, com a contratação de novos grupos, como a Orquestra Típica Portuguesa, e de maestros, como o caso de Tavares Belo. O incentivo à produção musical com os Prémios de Composição e o Concurso de Artistas Ligeiros (1943) constituiria uma nova dinâmica interna, também marcada pela ligação entre as orquestras e outros agrupamentos musicais à composição de repertório, ao abrigo do “aportuguesamento” no âmbito do GEM. Numa perspectiva interinstitucional, a relação com a FNAT permitiu lançar em 1941 o programa *Serões para Trabalhadores*, que também contribuiu para a reorganização da produção musical da EN, uma vez que a sua regularidade quinzenal exigia a participação de todo o elenco artístico da rádio pública, assim como repertório renovado.

Não obstante as questões internas, a administração de António Ferro levou a cabo a execução de um *Plano de Radiodifusão Nacional*, que implicou a abertura de novos postos emissores regionais (Açores, Coimbra, Castanheira do Ribatejo, e.o.), traduzindo-se no aumento de subscritores e na melhoria das condições de escuta da EN numa grande parte do território nacional e no “mundo português”, compreendendo as colónias e as comunidades portuguesas migrantes. Foi também possível levar a cabo, em 1948, os “desdobramentos” da emissão que implicava a divisão da emissão em dois programas simultâneos, um de âmbito “ligeiro” e o outro “sério”.

Entre o cenário da II Guerra Mundial, o controlo estatal, as mudanças internas na produção musical e a expansão da EN através de novos emissores, a administração

liderada por António Ferro colocou em marcha um amplo plano nacionalizador da voz de Portugal, integrando-a na “obra do ressurgimento nacional” (Ferro 1950:22-3).

3. As orquestras da Emissora Nacional: organização e actividade

Introdução

O advento da radiodifusão teve um forte impacto na criação e integração de orquestras e outros agrupamentos musicais no contexto radiofónico. No caso da EN, a criação da Orquestra Sinfónica da EN (OSEN), dirigida por Pedro de Freitas Branco em 1934, assim como de outras orquestras, agrupamentos de música de câmara e outros dedicados à “música ligeira”, constitui um elemento estruturante da programação e da actividade musical da rádio pública. Este capítulo aborda o surgimento das orquestras no âmbito da produção musical da EN e enquadra o seu modelo de organização no contexto radiofónico internacional dos anos 20 e 30, explorando os diferentes modelos adoptados pelas rádios europeias e norte-americanas.

A questão central prende-se com a relação das orquestras com a radiodifusão, os seus modelos de organização e a sua dinâmica no âmbito das estratégias dos decisores, das políticas de programação e produção musical entre 1934 e 1949.

3.1) A rádio e os modelos de organização de orquestras: o caso Inglês, Italiano e Norte-Americano

O estudo dos modelos de organização de orquestras no contexto do surgimento de rádios públicas e privadas na Europa e Estados Unidos da América requer uma abordagem que considere as contingências e realidades nacionais, mas também que identifique os traços gerais da sua emergência no contexto internacional. Segundo os musicólogos Tim Carter e Erik Levi, na sua abordagem histórica aos contextos e práticas musicais associadas ao desenvolvimento da orquestra no séc. XX, foi o advento da radiodifusão que permitiu um novo enquadramento de financiamento responsável pelo surgimento de orquestras sinfónicas associadas às rádios estatais europeias (Carter e Levi 2003:15). A abordagem às “orquestras” no contexto radiofónico exige reflectir acerca dos modelos de organização, ou seja, de que modo se estabeleceu a relação com a radiodifusão e qual o impacto na organização institucional no âmbito da rádio pública, predominante na Europa, e das grandes rádios privadas, nos Estados Unidos da América.

A análise efectuada ao surgimento das “orquestras” no âmbito da iniciativa pública nos anos 20 e 30 revela a tendência para três modelos de organização de unidades performativas, nomeadamente o modelo do “complexo orquestral” e o “modelo misto”, sobretudo na Europa, e o “modelo de patrocínio”, predominante nos E.U.A.

O modelo do “complexo orquestral” foi desenvolvido pela BBC em 1929 e compreende a fundação de uma orquestra sinfónica a partir da qual se subdividem vários agrupamentos mais pequenos dedicados à música erudita, “ligeira”, popular, e.o. com partilha e gestão do mesmo grupo de músicos.

O “modelo misto” de organização orquestral, aplicado na rádio pública italiana, implicava, por sua vez, a criação de uma Orquestra Sinfónica que podia, eventualmente, subdividir-se numa orquestra mais pequena, dedicando-se ambas ao repertório da música erudita, optando pela contratação exterior de pequenas orquestras e *jazz bands* para a interpretação de “música ligeira”.

Por último, o “modelo com patrocínio” externo, aplicado no âmbito dos grandes grupos radiofónicos privados dos EUA, nos quais as orquestras radiofónicas financiavam a sua actividade através de patrocínios e da angariação de fundos provenientes de empresas e de privados. Exemplificarei de seguida cada um destes modelos com casos específicos de orquestras radiofónicas.

O modelo de organização das orquestras da BBC, denominado “Comprehensive Orchestral Organisation” (Kenyon 1981:35), que traduzi como “complexo orquestral”, foi desenhado e implementado por Edward Clark (1888-1962)¹¹¹ e Julian Herbage (1904-1976).¹¹² Consistia na utilização de um grande número de músicos que, consoante a divisão de trabalho, participavam numa orquestra principal e noutras mais pequenas, nomeadamente, a *Symphony Orchestra A* com 114 músicos, a *Symphony*

¹¹¹ Edward Clark (1888-1962), engenheiro, escritor e musicólogo. Ingressou na BBC a 4 de Janeiro de 1927, onde esteve ligado a importantes decisões no âmbito da programação. Recebeu a sua formação musical em Paris antes do eclodir da I Guerra Mundial, contactando com compositores como Ravel, Debussy e Roussel. Em Berlim aproximou-se do círculo de compositores associados a Schoenberg. Em 1940 foi convidado a ocupar o cargo de *assistant director of music*, demitindo-se em 1946 (Doctor 1999:81). Continuou a sua actividade como *freelancer* na produção dos *Promenade Concerts* até 1961, e como membro honorário da direcção da *Royal Philharmonic Society* entre 1940 e 1971 (*ibid.*).

¹¹² Julian Herbage (1904-1976), gestor musical e maestro. Estudou com Webern em Berlim entre 1911 e 1914, onde também conheceu Arnold Schoenberg. Como maestro, foi assistente de Ansermet e Boult durante a temporada londrina dos *Ballets Russes*, e desenvolveu, nos anos 20, uma intensa actividade em Londres. Em 1924 foi nomeado Director Musical da estação radiofónica da BBC em Newcastle, e, em 1927, foi transferido para a BBC em Londres, onde se dedicou à programação radiofónica e continuou a sua actividade como maestro. Delineou a emissão dos *BBC Concerts of Contemporary Music*, promovendo a escuta de compositores contemporâneos entre 1929 e 1936. Continuou a divulgação da “música contemporânea” como *freelancer*, após o seu casamento em 1942 (Goodwin 2001:399).

Orchestra B com 28 músicos, a *Theater Orchestra* com 36 músicos, a *Light Orchestra* com 67 músicos e a *Popular Orchestra*, com 47 músicos, geridas a partir do total de 114 músicos que integravam a orquestra sinfónica principal (Anexo 6). Este modelo permitia a criação de quadros estáveis para os músicos e maestros, sobretudo no âmbito do denominado repertório erudito, existindo “orquestras ligeiras” cuja função era reforçada pela contratação de pequenas orquestras e outros agrupamentos¹¹³ de “música ligeira” que actuavam nos espaços de lazer urbanos, como hotéis, restaurantes, dancings, e.o.

Apesar das dificuldades na implementação, o modelo teve de imediato repercussão em diversas realidades nacionais, como o *Institute Nationale de Radiodifusion* belga, que fundou o seu “complexo orquestral” em 1932, composto por três orquestras (*Orchestre Symphonique*, *Orchestre Radio* e *Orchestre Brasserie*, com 42, 26 e 12 músicos, respectivamente) (Huth 1972:165) e a *Radio France* que em 1934 organizou pela mão do maestro Désiré-Émile Inghelbrecht (1880-1965) (Cantagrel e Douay 1994:28-9) a *Orchestre National* (80 músicos) a *Orchestre Radio - Symphonique-Lyrique* (80 músicos) e a *Orchestre de musique légère* (43 músicos) (Chimènes e Alviset 2001:356).

Apesar do impacto do modelo do “complexo orquestral” na organização das orquestras no contexto radiofónico europeu, houve experiências que privilegiaram o denominado “modelo misto”, como no caso italiano, que implicou a fixação de uma orquestra sinfónica estável, como a *Grande Orchestra* de Milão, fundada em 1927, e a transmissão, em estúdio ou do exterior, de orquestras ou agrupamentos de música popular urbana associados a espaços performativos nos circuitos de lazer urbanos.

A organização definitiva das orquestras radiofónicas da URI/EIAR¹¹⁴ teve lugar apenas no início dos anos 30, com uma orgânica diferente para os agrupamentos

¹¹³ Um dos casos paradigmáticos no âmbito da BBC foi o da *Dance Orchestra* de Henry Hall, um maestro e arranjador que trabalhou nos *variety theaters* e que foi recrutado em 1932 para a direcção da *BBC Dance Orchestra*. Durante cinco anos, o sucesso da orquestra traduziu-se no elevado número de colaborações com cantores e arranjadores, nas transmissões regulares, onde alternava com a Ambrose Orchestra, e ainda pelo contrato que assinou com a etiqueta discográfica para a gravação de vários discos de 78 r.p.m. (Russell 2003:22).

¹¹⁴ A *Unione Radiofonica Italiana* foi fundada em 1924, sob controlo do grupo Marconi, embora na sua constituição estivesse também a FIAT, representada na primeira direcção por Enrico Marchesi, seu director geral. No entanto, a URI daria lugar à EIAR- *Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche*, em 1928, já sob controlo estatal.

musicais, incluídos no novo conceito de “massa orquestral”¹¹⁵ (*Annuario Radiofonico EIAR* 1935:187), evidenciando a influência do modelo do “complexo orquestral”.

No caso norte-americano, a rádio optou por um modelo de organização baseado na iniciativa privada, com recurso a patrocínios de empresas de grande dimensão. Foi, entre outras, o caso da *NBC Symphony Orchestra*, lançada pelo empresário e pioneiro da rádio e televisão David Sarnoff (1891-1971), da *National Broadcasting Company* (NBC),¹¹⁶ fundada em 1937, com o objectivo de ser dirigida pelo reputado maestro italiano Arturo Toscanini (1867-1957). A orquestra funcionaria com o patrocínio da *General Motors Corporation* (GM), permitindo que o director executivo da GM aproveitasse as emissões radiofónicas com concertos semanais para falar ao público acerca da empresa (Fones-Wolf e Godfried 2007:69). O apoio financeiro das empresas privadas às orquestras não directamente ligadas à rádio, ou a programas radiofónicos foi, de resto, comum nos EUA, e está patente no caso do programa radiofónico *Longines Symphonette*, patrocinado pela *Longines*, ou da *New York Philharmonic Orchestra*, apoiada por empresas como a *US Rubber Corporation*, *Socony Vacuum Oil Corporation* e a *Willys Motor Company* (Cox 2005:103-6).

No campo da música popular, desde o início da radiodifusão que os grupos musicais denominados *big bands* participaram nos programas radiofónicos nos E.U.A. (Lee 2005:38 e segs.) que, sobretudo no cenário pós-depressão económica de 1929, se tornariam nos agrupamentos musicais com maior visibilidade no contexto dos clubes nocturnos, da rádio e da indústria fonográfica (Cox 2005:16-21).

¹¹⁵ A organização das orquestras, e a sua função no contexto da rádio pública italiana, é referida utilizando a expressão “massas orquestrais”: “Le grandi orchestre di Torino e di Roma continuamente e accuratamente selezionate, sono oggi tali che non solo rispondono alle aumentate esigenze dei programmi, sempre più vasti e più vari, ma possono essere vittoriosamente confrontate con qualunque altro complesso europeo della stessa natura. Anche le piccole Orchestre, composte e chiamate ad eseguire della musica di minore responsabilità (musica leggera, musica da Ballo, musica Jazz), sono stato notavelmente migliorate; i primitivi complessi, frequentemente ricomposti per l’inserzione di elementi migliori, sono stati sostituiti con altri, giudicati nel loro insieme più idonei. Organizzate e regolate le masse orchestrali, L’Eiar ha provveduto a dare anche alle varie forme di trasmissione organicità e, laddove è necessaria, stabilità” (*Annuario Radiofonico EIAR* 1935:187).

¹¹⁶ A NBC foi fundada em 1926 em regime de sociedade comercial, tendo como partes associadas a RCA (Radio Corporation of America), a General Electric e a Westinghouse, com cotas de 50%, 30% e 20% respectivamente.

3.2) Rumo a um “complexo orquestral”: o modelo, as orquestras e os maestros da Emissora Nacional (1934-1935)

Desde o início do séc. XX que existiram várias orquestras sinfónicas em funcionamento em Lisboa (Fernandes 2010:949-53), destacando-se, sobretudo a partir da primeira década a Orquestra Sinfónica de Lisboa, denominação que surgiu em 1918 para a Orquestra que funcionava no Teatro Politeama desde 1913, e a Orquestra Sinfónica Portuguesa, fundada em 1911 para actuar no Teatro da República e dirigida por Pedro Blanch (1877-1946).¹¹⁷

A Orquestra Sinfónica de Lisboa, entre o ano da sua fundação e 1918, altura em que Viana da Mota inicia a sua direcção musical, teve diversas denominações, de entre as quais, Orquestra David de Sousa, Orquestra Portuguesa e Orquestra Sinfónica Portuguesa (Caseirão e Silva 2010:945-6). A Orquestra dirigida pelo maestro, violoncelista e compositor David de Sousa (1880-1918) iniciou, no ano da sua fundação, um ciclo de concertos apresentados aos domingos à tarde no Teatro Politeama, concorrendo com os concertos da Orquestra Sinfónica Portuguesa dirigida por Pedro Blanch e que, entre 1911 e 1928, integrou as temporadas sinfónicas no Teatro República, coincidindo o seu termo com o início dos concertos promovidos por Pedro de Freitas Branco, no Teatro Tivoli. A partir de 1913, Lisboa contava com duas orquestras sinfónicas patrocinadas pelos empresários dos respectivos teatros e que, dada a visibilidade das suas temporadas, originou uma divisão entre “davidistas” e “blanchistas”, provocando inclusive uma acesa discussão pública patente em vários periódicos da época, como *O Século*, ou a *Arte Musical* (Id. *ibid.*:945).

¹¹⁷ Pedro Blanch (1877-1946) foi maestro, violinista, compositor/arranjador e professor espanhol radicado em Portugal desde 1904. Nasceu em Boltaña, na região dos Pirinéus, e realizou os seus estudos musicais no Real Conservatório de Madrid, que terá concluído em 1898. Por volta de 1893 ocupou os cargos de primeiro violino nas orquestras da Sociedade de Concertos de Madrid e do Teatro Real de Madrid, onde trabalhou com “maestros como Levy, Weingartner, Zumpe, Ricardo Strauss, Lamoureux, Vincent D’Indy, etc.” (*Anuário Radiofónico Português* 1936:157). A sua estreia em Portugal teve lugar como director de orquestra do Coliseu de Lisboa “numa altura em que Schipa era o grande ídolo das plateias alfacinhas, sendo por êle escriturado para uma «tournée» artística” (*ibid.*). A partir de 1911 dirigiu a Orquestra Sinfónica Portuguesa, até 1928, promovendo várias estreias de obras de compositores nacionais e internacionais, como a primeira audição da *Sinfonia n.º 9* de Beethoven, em 1925 (Villalobos 2010a:145). Dirigiu de 1911 a 1917, e de 1933 a 1937, a Orquestra da Academia dos Amadores de Música, e de 1938 a 1942, a orquestra genérica da EN. Como docente, leccionou violino na Academia dos Amadores de Música entre 1911 e 1937. A sua actividade como compositor foi escassa, conhecendo-se apenas 3 obras: *Lenda das Tarlatanas* (1925), uma opereta; *Fuga: Capricho sobre o tema da “Rosa Tirana”* (1936); *Vals-Caprice* para sexteto de cordas (s.d.). Pedro Blanch retirou-se em 1942 para a Casa de Saúde e Repouso de Lousa com complicações de saúde (Museu da Música. Caixa 7. Envelope V. N.º3) e morreu a 28 de Agosto de 1946.

Houve outras orquestras em funcionamento intermitente desde o início do século (Fernandes 2010:949-53) e diversas tentativas de criar outras capazes de garantir temporadas ou ciclos de música, como a *Orquestra Symphonica* dirigida por Pedro de Freitas Branco, que reunia músicos pertencentes à *Orquestra Sinfónica Portuguesa*, dirigida por Pedro Blanch e a *Orquestra Sinfónica do Gimnásio*, dirigida por Joaquim Fernandes Fão (1877-1947),¹¹⁸ constituída para os *Concertos Sinfónicos de Lisboa* no Teatro Tivoli, que decorreram entre 1928 e 1932 (Id. *ibid.*:950). Ao nível financeiro, a experiência não correu bem, pelo que Pedro de Freitas Branco foi para França onde dirigiu várias orquestras, destacando-se em 1932 o convite de Maurice Ravel para dirigir algumas obras de sua autoria e, depois de fixar a sua residência em Paris, a direcção da Orquestra dos *Concerts Lamoureux*, durante 4 temporadas (Latino 2010b:165). As orquestras que figuraram no panorama musical lisboeta entre a década de 10 e 30 foram extintas progressivamente, assim como, nos anos 30, os agrupamentos musicais que actuavam no cinema mudo, provocando uma “agonizante” situação dos músicos portugueses, como referido por Luís de Freitas Branco (*O Século*, 26/11/1931).

A fundação de uma orquestra no seio da rádio pública que empregasse os músicos em crise apresentava-se como uma possível solução aos problemas levantados pelo advento da “música mecânica” (Saguer s.d.:17). Segundo Saguer, num capítulo intitulado “A orquestra sinfónica ao serviço da Emissora e a crise dos artistas músicos”, a responsável pela crise é a “música mecânica”, em particular a rádio e o “gramofone”: “se foi a T.S.F. que, de mãos dadas com o gramofone, reduziu à miséria o lar dos artistas-músicos, será ela que terá o dever, como princípio de justiça e direito humanos, de os levantar das próprias cinzas” (Id. *ibid.*). A “nova orquestra da Emissora” teria também um papel diferente das outras orquestras formadas até então, divulgando “por esse mundo fora, que Portugal não está só em condições de exportar cortiça em prancha, conservas, vinhos, frutas, mas também de exportar bons concertos em condições de poderem ser ouvidos por todas as pessoas de alta cultura artística” (Id. *ibid.*:27-8).

As considerações de Saguer, provavelmente escritas em 1933,¹¹⁹ revelam um programa que, no essencial, não se afastaria muito daquele executado um ano depois

¹¹⁸ Joaquim Fernandes Fão (1877-1947), regente, maestro e compositor dirigiu entre 1920 e 1930 a Orquestra Sinfónica de Lisboa, “sucendo a Viana da Mota na Orquestra criada por David de Sousa” (Martins e Santos 2010:458).

¹¹⁹ Apesar de não ser referido um ano de publicação, o autor faz uma referência aos “jornais de 21 de Dezembro de 1932” que anunciam a “realização [sic] imediata da reparação de que carece o teatro de S. Carlos” (Saguer s.d.:33), pelo que deverá ter publicado o exemplar em 1933, antes da constituição das orquestras da EN, em 1934.

pela rádio pública e que possibilitaria revitalizar o meio musical, com a estreia de obras por compositores nacionais, a integração de músicos do Conservatório Nacional, para além de relançar as temporadas líricas do Teatro de São Carlos e os concertos sinfónicos, facto que apenas veio a acontecer em 1940.

A convite do Ministro das Obras Públicas e Comunicações, Duarte Pacheco, o maestro Pedro de Freitas Branco, seu antigo colega do curso de engenharia no Instituto Superior Técnico, regressou a Portugal em 1934 para colocar em marcha o plano de fundação da Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional. Segundo Pedro de Freitas Branco:

“Eu estava fixado em Paris (...) e sem grande tenção de voltar, sem possibilidades de voltar, visto que tinha iniciado a minha carreira lá. E foi uma carta do Duarte Pacheco que me fez vir para cá, para me pôr à frente... enfim, para fundar e organizar e dirigir a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional. E esse - parece que estou ainda a ouvir dizer: «Olhe, Freitas Branco, V. não corra a foguetes. Já temos a Emissorazinha, enfim, modesta (...)»” (*Arte Musical* n.º 20, 21, 22, 1963/1964:289).

No entanto, como refere o futuro maestro da OSEN, era fundamental reflectir desde o início qual a função que a orquestra iria desempenhar, ou seja, não a remeter exclusivamente aos estúdios da rádio:

“[Pedro de Freitas Branco explica o que lhe foi referido por Duarte Pacheco] «agora deixe-me acabar o Teatro de S. Carlos e deixe-me acabar o Castelo de S. Jorge. E a seguir vai a sua sala de concertos». Porque eu tinha-lhe dito, quando ele me chamou, tinha-lhe dito: «Olhe, Pacheco, eu não queria era que justamente os concertos fossem só no estúdio, porque para o chefe de orquestra ainda isso não tem tanta importância. Para o músico tem uma importância enorme, estar no mesmo ambiente, ou ouvir os aplausos do público, as reacções»” (*ibid.*:289-90).

A sala de concertos acabaria por nunca ser construída, mas, no entanto, estava consumada a contratação de Pedro de Freitas Branco para dirigir e chefiar a orquestra sinfónica da recém-criada rádio pública portuguesa. O contrato com o maestro foi celebrado a 22 de Junho de 1934, e assegurava a regência da orquestra sinfónica da Emissora Nacional quer nos estúdios quer fora deles.

A Emissora Nacional de Radiodifusão iniciou assim a organização das suas orquestras em 1934, sob o impulso de Duarte Pacheco, Ministro das Obras Públicas e Comunicações, com a comissão por si nomeada a 1 de Junho daquele ano e presidida por António Joyce. O processo de constituição da OSEN não está documentado, mas segundo o violoncelista da OSEN Henrique Luz Fernandes: “ (...) o Pedro Freitas Branco tinha tido um bom contacto com os músicos nos anos entre 1929 e 1931 ou 1932 que foi quando ele próprio fez os concertos no Tivoli com este pessoal, com esta mão-de-obra, dos melhores evidentemente (...)”. (Entrevista a Henrique Luz Fernandes,

Lisboa, 11/03/2006). A OSEN resultou da junção de músicos do meio musical lisboeta que, em virtude da crise laboral, tinham pertencido a outras orquestras,¹²⁰ como a *Orquestra Sinfónica Portuguesa* de Pedro Blanch ou a *Orquestra Sinfónica de Lisboa*, em funcionamento respectivamente até 1928 e 1930.

O surgimento da OSEN deve ser alvo de uma contextualização mais alargada que a insira no panorama da criação de orquestras radiofónicas no âmbito internacional. Neste sentido, a análise documental efectuada indica uma proximidade com o modelo do “complexo orquestral” implementado anos antes pela BBC e que foi estruturante noutras realidades nacionais, como abordado anteriormente.

Os principais intervenientes a delinear o esquema de organização orquestral foram António Joyce, Duarte Pacheco e Pedro de Freitas Branco, embora o primeiro director da EN tenha revelado a sua preferência pelo modelo de organização musical da congénere inglesa (*Rádio Jornal*, 22/07/1934). Neste sentido, existe uma proximidade entre o caso português e o modelo do “complexo orquestral” delineado pela BBC. Ainda que a OSEN constituísse a orquestra principal da rádio pública, o objectivo de António Joyce compreendia a manutenção de outros agrupamentos mais pequenos partindo de um grupo inicial de 86 músicos, que se desdobrariam em diversas funções distribuídas pelas diferentes orquestras.

O modelo inicial de organização, em vigor entre 1934 e 1935, previa assim 6 agrupamentos dirigidos pelos respectivos maestros, nomeadamente, a Orquestra Sinfónica - Pedro Freitas Branco, a Orquestra Sinfónica mais pequena (sic) - Venceslau Pinto (1883-1973),¹²¹ Orquestra de Salão - Lopes da Costa (1891-?),¹²² Orquestra de

¹²⁰ Foram vários os músicos que integraram a OSEN e que pertenceram anteriormente a outras orquestras, como a Orquestra Sinfónica de Lisboa, destacando-se: Luiz Barbosa (1.º violino), Paulo Joaquim Correia (1.º Contrabaixo), Júlio Ferreira da Silva (1.º Oboé da OSL; 2.º Oboé da OSEN), Eusébio Rodrigues de Carvalho (1.º Clarinete), Mário Cândido Barroso (1.º Fagote), José da Silva Marques (1.º Trompa), Francisco da Costa Furtado (1.º Trompete), e.o. A composição completa das orquestras existentes antes da EN surge apenas mencionada ocasionalmente em programas de concerto em que se destacam os “professores solistas.” Os nomes referidos constam do “Programa do 1.º Concerto” da Orquestra Sinfónica de Lisboa, sob regência do Maestro Fernandes Fão, no Teatro S. João, no Porto, datado de 22 de Janeiro de 1924, e da formação completa dos músicos da OSEN.

¹²¹ Venceslau Pinto (1883-1973), oboísta, compositor, orchestrador e director de orquestra, destacando-se como maestro na EN e como compositor no teatro de revista até à década de 30. Nasceu no Concelho de Oliveria do Hospital e foi aluno da Casa Pia de Lisboa. Estudou oboé, harmonia e contraponto no Conservatório Nacional onde concluiu, por volta de 1900, o curso de composição. Neste período, dirigiu as tunas do “Lyceu” e a “Académica” e estrou-se como compositor teatral na opereta “O festim de Balthazar” (*Anuário Radiofónico Português* 1936:203). Colaborou como maestro nos teatros de Lisboa com as empresas “do saudoso Taveira, Estevam Amarante e de Armando Vasconcelos”, deslocando-se ao Brasil por diversas vezes com as respectivas empresas (*ibid.*), e integrou várias orquestras como oboísta. Foi nomeado, em 1919, professor de Harmonia e posteriormente de composição do Conservatório Nacional, cargo que ocupou até 1953. Entre 1934 e 1935 foi director da Orquestra Sinfónica B da EN, ocupando em Janeiro de 1938 o cargo de maestro da Orquestra Popular (depois renomeada Orquestra

Câmara- Ivo Cruz, 2 Septiminos - Flaviano Rodrigues (1891- ?)¹²³ e Luís Barbosa (1887-1952).¹²⁴

O desenho estrutural do “complexo orquestral” da EN previu apenas uma formação orquestral no âmbito da “música ligeira”, ao contrário das congéneres internacionais, como a BBC, que detinha três orquestras dedicadas à *popular*, *light* e *theater music*. No caso português, os géneros musicais comumente designados de “ligeiros”, ficaram a cargo da Orquestra de Salão dirigida por Lopes da Costa, sendo grande parte da programação de “música viva”¹²⁵ preenchida pelas restantes orquestras e septiminos, no âmbito da música erudita. A escolha de Lopes da Costa, que era também 2.º violino da OSEN, para a direcção daquela unidade performativa prendeu-se com a sua experiência no domínio da “música ligeira”, enquanto director de uma das

Sinfónica Popular). Como compositor, destaca-se a sua actividade no cinema, em filmes como *A Revolução de Maio* (1937) e *o Feitiço do império* (1940). Dedicou-se também a várias composições eruditas no âmbito da música de câmara, sinfónica e de cena (J. Silva 2010c:1009).

¹²² José Filipe Lopes da Costa (1891- ?), violinista, maestro, compositor e arranjador. Iniciou os seus estudos musicais aos 13 anos e, cinco anos depois, estreou-se como violinista no Teatro da Trindade. Como violinista, integrou diversas orquestras e sextetos de cordas nos teatros e cinemas de Lisboa, “abordando todos os géneros, desde o ligeiro da revista até ao clássico da Orquestra Sinfónica” (*Anuário Radiofónico Português* 1936:169). Em 1920 apresenta-se como director musical da Foz Melody no Salão Foz, em Lisboa, agrupamento com o qual gravaria diversos fonogramas de 78 r.p.m. Integrou os quadros da EN em 1934 como 2.º violino da Orquestra Sinfónica da EN e como maestro da Orquestra de Salão, dirigindo também, até 1938, a Orquestra Ligeira. Como compositor, dedicou-se essencialmente à “música ligeira” e escreveu várias obras para orquestra de salão ou ligeira, e para o teatro de revista: *Viva da Costa!* (1930, Teatro de Variedades) e *Vista Alegre* (1934, Teatro do Ginásio) esta onde foi Director Musical e co-compositor com Georgina Ribas e Gama Lobo; *A exposição de Sevilha, Sol de Portugal* (1929, Teatro Apolo), *Mulheres e Flores* (1928, Teatro Salão Foz) em parceria com Raul Ferrão e *Terra Nova* (1931, Teatro Apolo), com Camilo Rebocho.

¹²³ Flaviano Rodrigues (1891- ?), violinista, compositor e maestro. Nasceu em Elvas, mas fixou-se com depois em Lisboa, onde ingressou no Conservatório Nacional para cursar Violino, Piano, Harmonia e Contraponto, terminando o curso de violino em 1911. Ingressou na Orquestra Sinfónica Portuguesa dirigida por Pedro Blanch e, em 1934, na Orquestra Sinfónica da EN, a qual chegou a dirigir em algumas ocasiões (*Anuário Radiofónico Português* 1936:207). Em 1919, foi nomeado professor de violino do Conservatório Nacional. Foi como violinista e maestro que o Estado Português o contratou para representar Portugal, com um grupo de música de câmara, na Exposição Internacional do Rio de Janeiro, em 1922 (*ibid.*). Compôs diversas obras para orquestra tais como *Prelúdio Sinfónico* (AME/RDP 00225, 1910/ orquestração de 1937), o poema sinfónico *A Vida* (AME/RDP 01966, 1937) com o qual venceu o 1.º prémio de peças sinfónicas da EN (segundo referência na partitura), *Portugal Imortal* (AME/RDP 04450, 1913) (composta em 1913 e estreada no mesmo ano num concerto promovido pela Associação de Classe dos Músicos, e reinterpretada em 1940, por ocasião dos centenários da Restauração e Fundação), *O Apóstolo* (AME/RDP 06002, 1934), *Elegia da Saudade* (AME/RDP 06746, 1918), e.o.

¹²⁴ José Luís Barbosa (1887-1952) foi um violinista que ingressou na OSEN em 1934, onde se manteve até à sua morte. Teve como professores de violino o seu pai, Vasco Barbosa (o mesmo nome que daria ao seu filho, também violinista), J. J. Alegarim, Júlio Cardona e Alexandre Bettencourt de Vasconcelos. Tal como Flaviano Rodrigues, integrou, até ao início da década de 30, diversos sextetos de cordas que acompanhavam os filmes mudos. Como instrumentista, colaborou com diversas orquestras e maestros, destacando-se Pedro de Freitas Branco, Viana da Mota, Joaquim Fernandes Fão, e.o. No âmbito da sua actividade musical, efectuou várias gravações de fonogramas, realizando também digressões por Portugal, ex-colónias africanas, Brasil e Espanha (Losa 2010:123).

¹²⁵ Conceito utilizado na época como referência à música interpretada ao vivo por agrupamentos musicais e transmitida a partir dos estúdios ou de outros locais.

“orquestras ligeiras” de maior popularidade nos anos 20 e 30, a *Foz Melody Band*, que gravou no final dos anos 20, início dos anos 30, vários fonogramas de 78 r.p.m. para as editoras *Polydor* e *His Master’s Voice*, com música maioritariamente proveniente de sucessos do Teatro de Revista.

Tal como na BBC, e noutras orquestras radiofónicas nacionais, impõe-se perceber quais os critérios de selecção dos maestros nos modelos de organização das unidades performativas. Na maioria dos casos, como o português, britânico e italiano, podemos observar dois tipos de maestros em actividade no contexto radiofónico:

- 1) O maestro profissional que não desempenhava outra função na orquestra, como Pedro de Freitas Branco ou Ivo Cruz;
- 2) O músico/maestro, que acumulava funções como músico da *Orquestra Sinfónica* e maestro de outro agrupamento musical, como Lopes da Costa, Flaviano Rodrigues, Pedro Lamy da Costa Reis, César Leiria, Venceslau Pinto, José Belo Marques, e.o. e, por vezes também, desempenhava as tarefas de arranjador e compositor.

O músico/maestro foi uma das mais significativas opções que influenciou a organização do “complexo orquestral” na EN. É possível antever neste domínio uma divisão de maestro/músico/compositor/arranjador, como o caso de Lopes da Costa, Frederico de Freitas ou Belo Marques e.o., que se destacaram não só pela composição musical, como pelo arranjo de melodias populares urbanas e de matriz rural para os respectivos agrupamentos orquestrais e que colaborariam, com excepção de Lopes da Costa, no GEM durante a administração de António Ferro.

3.2.1) A gestão e a actividade musical do complexo orquestral

Os modelos de organização das orquestras nos contextos radiofónicos internacionais foram adaptados às condições locais, com impacte na gestão financeira e actividade das unidades performativas. Tal como noutros países onde se institucionalizaram orquestras na rádio, impunha-se a questão central de, por um lado, manter um conjunto de músicos pagos mensalmente e, por outro, contratar grupos exteriores aos “complexos orquestrais” para colmatar as lacunas de emissão nas grelhas de programação definidas pelas administrações.

A organização inicial do “complexo orquestral” no caso português previa, desde o seu início, a contratação de unidades exteriores à estrutura organizativa. No orçamento mensal da Comissão Administrativa dos Estúdios da Emissora Nacional de Radiodifusão de 1934¹²⁶ para as despesas gerais com a música, é patente que a distribuição de despesas incluía, desde logo, uma verba para colaborações externas, para além da despesa fixa com as orquestras da EN, pagamentos a maestros e à Secção Musical Portuguesa. Surge assinalada a verba disponível para uma *Orquestra de Dança* que deveria ser contratada conforme as necessidades de preenchimento da emissão.

“Orquestras sinfónicas, de salão, de câmara e septiminos	60.000\$00
Maestro Freitas Branco	3.500\$00
Colaboração de Maestro Auxiliares	2.000\$00
Música portuguesa (Rui Coelho- biblioteca e arquivo)	1.000\$00
Orquestra de dança	4.333\$34”
(Orçamento da EN em 1934. Fonte: FPC/ ECS).	

No primeiro e único ano de actividade da administração liderada por António Joyce (1934/1935), foram várias as orquestras e agrupamentos musicais contratados para o programa “música de dança”, nomeadamente, a *Orquestra do Hotel Aviz (Rádio Semanal, 15/09/1934)* dirigida por Almeida Cruz em Lisboa, a *Orquestra Portugal (Rádio Semanal, 8/12/1934)*, que actuava frequentemente no Casino do Estoril, dirigida pelo maestro Tavares Belo, ou o *Grupo Sabrosa*.

A gestão do modelo radiofónico de unidades performativas idealizado por António Joyce implicava, portanto, uma rotatividade de orquestras dedicadas ao repertório denominado “ligeiro”, de “salão” ou de “dança”, contando com as colaborações, já em 1935, de orquestras como a *Orquestra Canaro*, a *Orquestra Bobby Sax Fred Trincher* e a *Orquestra Vienense do Arcádia (Rádio Semanal, Janeiro-Julho de 1935)*.

O aproveitamento das orquestras e do seu repertório equilibrava assim o carácter e vocação direccionada para a “música séria” do modelo do “complexo orquestral”, com a necessidade de “música ligeira e salão”, de modo a conservar a política de programação assumida pela administração de António Joyce e, de uma forma geral, manter a estrutura das orquestras criadas. Neste sentido, a vocação erudita e “artística” assumida pela administração não se resumia ao complexo de orquestras e septiminos delineados inicialmente. Ainda que não surja orçamentado, foram vários os grupos de

¹²⁶ A folha que apresenta este orçamento, apenas refere que se trata de um “orçamento mensal” sem especificar qual o mês, indicando apenas o ano de 1934 (FPC/ECS/ Orçamento da EN 1934).

música de câmara que colaboraram durante este período nas emissões da EN, como o *Trio Fémina* (Regina Cascais, piano, Elisa Reis, violino, Maria Júlia Nápoles, violoncelo) (*Rádio Semanal*, 26/01/1935) ou o *Quarteto Lisboa*, constituído por instrumentistas da OSEN (Luís Barbosa, violino, Joaquim Carvalho, violino, Fausto Caldeira, viola, e Filipe Lorient, violoncelo) (*Rádio Semanal*, 27/07/1935).

A gestão do modelo de organização das unidades performativas explica, em parte, a necessidade de contratação de grupos exteriores à EN. Com uma dotação orçamental de cerca de 120.000\$00 para o organismo público, dos quais 90.000\$00 eram gastos com os serviços de música, observamos que o “movimento musical”¹²⁷ das orquestras da EN foi o seguinte:

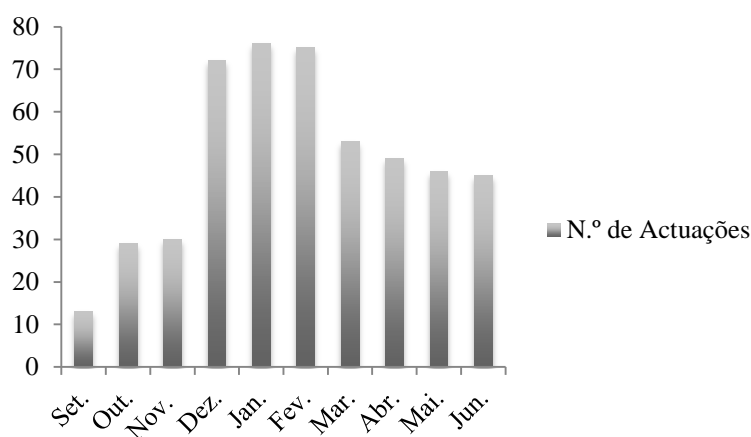


Gráfico 1- Actuações das unidades performativas do complexo orquestral da EN, Set. 1934/Jun. 1935 (Fonte: *Rádio Semanal* de Set. 1934 a Jun. de 1935)

Após um primeiro momento de implementação do modelo de gestão das unidades performativas, a partir de Dezembro verifica-se um aumento significativo das actuações em estúdio, apresentando uma ligeira descida em Fevereiro. Apesar de não existirem as grelhas oficiais que delineavam os ensaios e concertos de cada orquestra, a análise dos periódicos que publicavam as grelhas de programação revela que os concertos eram idealizados tendo como referência a semana de segunda-feira a domingo, com o objectivo de assegurar concertos diários pelas unidades performativas.

¹²⁷ O “movimento musical”, expressão da época utilizada para a actividade musical, apresentado resulta da consulta da programação diária da EN publicada no periódico *Rádio Semanal*. É considerada para efeitos de contagem das actuações, a primeira vez em que desaparece a designação “Em experiências”, e passa a constar um programa detalhado. Esta mudança acontece em *Rádio Semanal* de 15 de Setembro de 1934. O final da contagem coincide com a reorganização do “complexo orquestral” e a mudança de administrações.

	Seg.	Ter.	Quar.	Qui.	Sex.	Sáb.	Dom.
Orq. Sinfónica A				1			
Orq. Sinfónica B					1	1	
Septimino A	1	1	1		1	1	1
Septimino B							
Septimino C	2		1		1	1	1
Orq. Salão							1

Tabela 1- Actividade musical do “complexo orquestral” (estúdio) da EN na semana de 10 a 16 de Dezembro de 1934 (Fonte: *Rádio Semanal*, 9/12/1934)

Observa-se que na fase de implementação das unidades performativas, caracterizada pelo ambiente experimental e acerto de detalhes técnicos intrínsecos ao estabelecimento da rádio pública, a maioria das actuações era operada por agrupamentos mais pequenos em regime de alternância, como os *Septiminos* que, numa média diária de dois concertos, garantiam a “música viva”. Estes pequenos agrupamentos foram, no período em análise, a unidade performativa que garantiu o maior número de concertos radiofónicos.

3.3) “Impor uma ordem administrativa”: a reorganização do complexo orquestral e a sua actividade (1935-1940)

A tomada de posse de Henrique Galvão, no segundo semestre de 1935, teve impacte no modelo de organização do “complexo orquestral” e da Secção Musical. A reorganização impôs-se como condicionante urgente no plano de acção que visava equilibrar financeiramente o organismo estatal, afastando-o da programação “artística” baseada na manutenção das orquestras que herdara de António Joyce. Impunha-se que em todos os aspectos da sua organização, a EN reflectisse a ordem, rigor e seriedade proclamada pela ideologia estado-novista. Neste sentido, no período entre 1935 e 1940, correspondente à administração de Henrique Galvão, foram levadas a cabo diversas reformulações do “complexo orquestral”, alterando a sua estrutura e seu funcionamento.

A partir de 30 de Setembro de 1935, Henrique Galvão contava com o auxílio do recém-nomeado chefe da Secção Musical, o advogado, músico e compositor Isidro Aranha, que havia já trabalhado na programação musical com António Joyce na Emissora Nacional e no Orfeon de Coimbra, no início do séc. XX.

O modelo de organização do “complexo orquestral” idealizado por António Joyce foi identificado como o principal causador do desequilíbrio orçamental, com

quase 70% do orçamento global, impedindo, segundo Henrique Galvão, a reestruturação, dinamização e optimização da produção musical da EN. Segundo o novo director, o modelo de organização das orquestras não era uma questão acessória, sendo que ali residia o maior problema estrutural da rádio pública, e que deveria ser resolvido através da consolidação orçamental, uma vez que o “complexo orquestral” consumia 70% das receitas totais da EN, tendo sido necessário para tal “tomar medidas rápidas e decisivas para impôr uma ordem administrativa e estabelecer depois uma ordem artística que estivesse em harmonia com a primeira.” (ANTT/AOS/MOPC/Ofício 338 enviado por Henrique Galvão ao Ministro das Obras públicas e comunicação, 03/02/1936).

“Impor uma ordem administrativa” e criar as condições necessárias para a “harmonia” com a “ordem artística”, estratégia de resto criticada pela classe dos músicos e entendida pelo meio musical como uma subjugação evidente dos aspectos “artísticos” às questões financeiras, resultaram de imediato, em 1935, no corte orçamental, despedimento de maestros e músicos e redução do efectivo de orquestras (*ibid.*). Apesar da contestação em torno da reforma administrativa e artística, foi proposta a adaptação do “complexo orquestral” a um modelo com três orquestras, o que implicava um distanciamento da dimensão do modelo da BBC, aproximando-se a outros modelos de organização orquestral enquadrados na dimensão e orçamento de rádios semelhantes à portuguesa. O modelo que Henrique Galvão utilizou para a reestruturação da organização das orquestras da EN foi inspirado no *Institute Nationale de Radiodifusion* (Bélgica), como referido pelo próprio, contemplando 3 orquestras: Orquestra Sinfónica (75 músicos), Orquestra Portuguesa (18 músicos) e a Orquestra de Salão (13 músicos) (ANTT/AOS/MOPC- Reposta de Henrique Galvão ao Sindicato Nacional dos Músicos, 20/09/1935).

A mudança na estrutura das orquestras ocorreu em definitivo no mês de Julho de 1935, passando a adoptar a nova configuração proposta: “Com estes três agrupamentos pretendeu-se e conseguiu-se fornecer equilibradamente - isto é, de forma a acudir a todas as naturais necessidades de ordem cultural- emissões de música erudita, de música ligeira bôa e de música popular sã.” (*ibid.*). Ao nível orçamental, com o corte no “complexo orquestral”, ficava também reduzida a despesa considerada “excessiva”, uma vez que “a redução administrativa incidiu sobre o número de horas de emissão e não sobre o número de executantes. Estes ficaram tantos como eram constituindo os três

agrupamentos actuais. Simplesmente foram reduzidos os seus vencimentos na proporção das horas de trabalho suprimidas.” (*ibid.*)

O afastamento de Ivo Cruz e Rui Coelho não foi de todo pacífico e, em conjunto com a redução do número de orquestras, provocou uma reacção do SNM acusando a EN e Henrique Galvão da violação das “normas do estatuto do trabalho nacional que não permitem redução nos vencimentos e impõem às entidades que dispensem empregados do serviço o pagamento de dois meses de ordenado” (*ibid.*). No entanto, para Galvão, a acusação do SNM não tinha fundamento, uma vez que:

“Não foram pois reduzidos vencimentos; foram reduzidas horas de trabalho- as horas destinadas aos agrupamentos que foram extintos. Aos snrs Ivo Cruz e Ruy Coelho é certo que não foram pagos os dois meses de ordenado a que se refere a representação. Mas é certo também que estes dois senhores receberam, enquanto foram empregados da Emissora, além dos seus vencimentos, por certos negócios que fizeram com o estabelecimento, o primeiro mais de 8.000\$00 e o segundo 9.750\$00. Em que consistiam os negócios do snr Ruy Coelho di-lo o Documento nº1. O snr. Ivo Cruz fazia-se pagar na Emissora por concertos que dava no exterior. Os negócios do snr. Ruy Coelho eram nitidamente imorais- os do snr. Ivo Cruz eram, pelo menos, da maior das deselegâncias” (*ibid.*).

A nova ordem imposta por Henrique Galvão deixava esclarecido o Ministério das Obras Públicas e Comunicações quanto à natureza dos cortes e da redução do “complexo orquestral”.

O modelo aplicado, assente em três orquestras, teve de imediato reflexo na quantidade de actuações em estúdio. Observamos nas médias mensais que resultam da reestruturação do “complexo orquestral” um decréscimo de concertos quando comparado com o período de António Joyce, passando de cerca de 49 para 32 apresentações mensais.

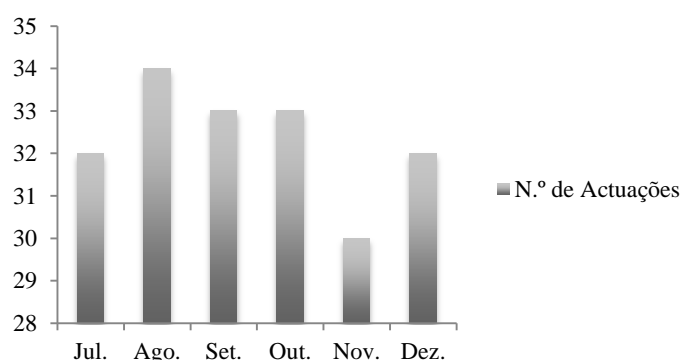


Gráfico 2- Actuações das Unidades Performativas do “complexo orquestral” da EN, 2.º semestre de 1935 (Fonte: *Rádio Semanal*, Julho a Dezembro de 1935)

O objectivo do modelo adoptado pela EN foi garantir uma média diária de um concerto em regime de alternatividade, sobretudo entre a *Orquestra Portuguesa*, dirigida por Frederico de Freitas, e a *Orquestra de Salão*, dirigida por Lopes da Costa. Salvo excepções que se prendiam com alterações pontuais ao funcionamento da grelha de programação, a “semana-tipo” das orquestras da EN pode ser ilustrada pela seguinte tabela:

Orq./ Dia	Seg. 16	Ter. 17	Quar. 18	Qui. 19	Sex. 20	Sáb. 21	Dom. 22
Orq. Sinfónica	1						
Orq. Portuguesa		1		1		1	
Orq. Salão			1		1		1

Tabela 2 - Actuações das orquestras na semana de 16 a 22 de Dezembro de 1935 (Rádio Semanal 15/12/1935)

Como referido no Capítulo 1, o equilíbrio na gestão da EN almejado por Henrique Galvão teria de ser alcançado recorrendo à música gravada como modo de preencher o tempo de emissão que a redução de orquestras deixara livre. A opção estratégica, ainda que amplamente contestada por diversas figuras do campo musical, parecia não só reduzir a dotação orçamental correspondente às orquestras, como investir, até Setembro, em 1600 fonogramas de 78 r.p.m. para renovar a emissão. Segundo o SNM: “Á diminuição de música viva correspondeu um aumento das emissões de discos, caso estranho num momento em que os postos emissores de todo o mundo tendem a acabar com a música mecânica” (*ibid.*). A argumentação foi contestada pelo director da EN, que afirmou que tal fenómeno era também internacional e que “não erramos artisticamente quando, para manter ordem e equilíbrios administrativos, fornecemos emissões de discos” (*ibid.*).

Para Henrique Galvão, a redução do “complexo orquestral” e a utilização dos “discos” na emissão não representava um verdadeiro problema artístico, uma vez que a “música gravada” transmitida correspondia aos melhores intérpretes internacionais, o que abonava a favor do seu argumento. No entanto, o ajuste entre o corte no “complexo orquestral” e os discos teve outro desenvolvimento entre Agosto de 1935 e Julho de 1936. Quando o corte entrou em vigor e foi aplicado, verificou-se o predomínio da música gravada, com menos actuações de “música viva” efectuadas pelas orquestras. A convergência entre ambas começa a verificar-se a partir de Novembro de 1935 (Anexo 2).

Ao nível orçamental, o reflexo financeiro do modelo das três orquestras foi imediato. No âmbito das despesas, em 1935, num total anual de 1.285.000\$00, as orquestras representavam apenas 382.000\$00 anuais. Quando comparado com a administração de António Joyce verifica-se que esta havia gasto 370.724\$61 de Junho a Dezembro de 1934, revelando um corte orçamental de quase 50% (Arquivo Histórico RDP, *Ano Económico de 1935*- Repartição de Contabilidade).

A estabilização orçamental e a organização administrativa pretendida por Galvão entre 1935 e 1936 permitiram um segundo momento na gestão do “complexo orquestral”. A preocupação central de Henrique Galvão e de Isidro Aranha, nomeado chefe da secção musical em Setembro de 1935, era a organização, divisão de tarefas e regulamentação das orquestras no contexto radiofónico estatal.

O equilíbrio financeiro ambicionado por Henrique Galvão proporcionou em 1936 as condições que levaram a modificações no modelo de contenção simbolizado pelas três orquestras, reflectindo mudanças financeiras e de organização das unidades performativas. A despesa com as orquestras passara de 382.000\$00 em 1935 para 949.500\$00 em 1936, correspondendo também ao aumento geral da despesa da rádio pública dos 1.285.000\$00 para os 3.127.500\$00 (Arquivo Histórico RDP, *Ano Económico de 1936* - Repartição de Contabilidade). Este factor possibilitou, a partir de 30 de Dezembro de 1937, a formação dos quadros das Orquestras da EN, que apenas entraram em vigor no dia 1 de Janeiro de 1938 (*Ordem de Serviço* n.º 72, 30/12/1937). Antes da entrada em vigor da nova organização das unidades performativas em 1938, ocorreram diversas mudanças na experimentação de um modelo que pudesse servir os interesses e propósitos defendidos por Galvão.

A análise à programação diária da estação radiofónica oficial demonstra que a EN recorreu, desde 1936, a actuações de grupos externos e internos, no âmbito da denominada “música ligeira”. A política de Henrique Galvão para a Secção Musical deu um sinal claro de que os géneros e estilos musicais inseridos naquela categoria genérica deveriam ser o resultado de colaborações externas a partir de locais conhecidos no circuito de entretenimento lisboeta, provocando a extinção da Orquestra Ligeira, dirigida por Lopes da Costa, e da Orquestra de Variedades, dirigida por Belo Marques ou Fernando Carvalho em 1937.¹²⁸ As colaborações externas devem ser entendidas num

¹²⁸ Segundo a nota de serviço que reestruturou o serviço de orquestras, podemos ler que “Tendo sido extintas, por conveniência de serviço as orquestras Ligeira e de Variedades e considerando os bons e relevantes serviços prestados pelos seus chefes- sobretudo o primeiro que durante três anos chefiou a

contexto mais amplo relacionado com a política de programação da administração de Henrique Galvão, que procurava distanciar-se das emissões delineadas por António Joyce e que valera à EN a alcunha de “maçadora nacional”. Como referido pelo director da EN:

“A prova de que alguma coisa se conseguiu verifica-se nos factos de estar sendo ouvida em toda a parte a Emissora Nacional, ao contrário do que sucedia, e de ter deixado de dizer-se a seu respeito que era a “massadora Nacional” (...) Outr’ora era alvo de uma campanha unânime. Havia estabelecimentos em Lisboa munidos de aparelhos receptores onde estava afixada a seguinte indicação “É proibido ligar para a Emissora Nacional” (ANTT/AOS/MOPC- Reposta de Henrique Galvão ao Sindicato Nacional dos Músicos, 20/09/1935).

No âmbito da “música ligeira” foram várias as orquestras e agrupamentos musicais que actuaram na EN, como a Orquestra Jazz dirigida por António Melo, que surge a 2 de Novembro de 1935 (*Rádio Semanal*, 26/10/1935), por ocasião dos novos programas de Music-Hall e Variedades, a Orquestra Ligeira, a 23 de Janeiro de 1936, sob a direcção de Lopes da Costa (*Rádio Semanal*, 18/01/1936), o Quarteto Vocal, a 1 de Agosto de 1936, e a Orquestra de Variedades, a 12 de Janeiro de 1937, dirigida por Fernando Carvalho e Belo Marques (*Rádio Semanal*, 09/01/1937). Em 1936, no âmbito do programa *Música de Dança* com emissão diária às 17 horas, teve início a transmissão radiofónica das Orquestra Sousa Pinto e Orquestra Vitória (transmitidas a partir do café Chave d’Ouro), das Orquestra Lusitânia e Orquestra Colman (transmitidas a partir do Club Maxim’s) (*Boletim da Emissora Nacional* n.º 8, Março de 1936). Na estrutura do “complexo orquestral”, a “música ligeira” continuava a ser assegurada pela Orquestra Ligeira, com 13 músicos, pela Orquestras de Salão A, dirigida por Flaviano Rodrigues, e a Orquestra de Salão B e C, ambas sob a direcção de Venceslau Pinto, com 27, 31 e 28 músicos respectivamente (*Boletim da Emissora Nacional* n.º 4, Novembro de 1935).

No âmbito da música erudita, as mudanças também foram evidentes, destacando-se a colaboração com o Quinteto do Hotel Borges, dirigido por Luís Silveira (1893-?)¹²⁹ com início a 20 de Dezembro de 1935 (*Rádio Semanal*, 14/12/1935),

orquestra ligeira - determino que sejam louvados os Srs. Lopes da Costa e Belo Marques pela competência, zelo e dedicação com que trabalharam.” (*Ordem de Serviço* n.º 72, 30/12/1937).

¹²⁹ Luís de Castro Veiga da Silveira (1893- ?), violinista, compositor, maestro e regente dos orfeões. Estudou no Conservatório Nacional e dirigiu nos anos 30 o Orfeão Scalabitano, em Santarém, assim como os Orfeões de Portalegre e de Sintra. Em 1934 ingressou como 1.º Violino da Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional e iniciou a direcção musical do Quinteto do Hotel Borges, em Lisboa, que colaborou com a EN. Compôs várias obras para coro e orquestra (*Ode ao Soldado Desconhecido*; *Oração à Luz*- sobre poema de Guerra Junqueiro; *Santa Cruz*; e.o.), para Orfeão (*Cantigas de Arraial*; *Saragaço*;

responsável por cerca de dois concertos semanais na EN. Também as Bandas Militares e as Bandas Filarmónicas colaboraram regularmente com a EN a partir de 1935, destacando-se, por exemplo, a Banda Marcial (*Rádio Semanal*, 09/03/1935) e a Banda de Sapadores dos Caminhos de Ferro (*Rádio Semanal*, 20/07/1935), colaborações que se mantiveram até ao final da administração de Henrique Galvão, com a participação de outras bandas.¹³⁰

No plano interno da estrutura orgânica das orquestras, foram formadas outras unidades performativas, como o Sexteto a 18 de Janeiro de 1936 (*Rádio Semanal*, 12/01/1936) dirigido por Lamy Reis (1903-?),¹³¹ o Quarteto (*Rádio Semanal*, 18/01/1936) a cargo de Luiz Silveira, e a Orquestra de Ópera, que iniciou a sua actividade a 5 de Novembro de 1936, dirigida por Pedro de Freitas Branco, e posteriormente dirigida por Venceslau Pinto e Frederico de Freitas (*Rádio Semanal*, 03/10/1936), sendo este último também responsável pela Orquestra de Câmara (por vezes intitulada Orquestra de Arco). Em 1936 o “complexo orquestral” apresentava uma nova configuração com várias orquestras e grupos de música de câmara dedicados à “música erudita”, sendo depois alterado na reforma de 1938, com a extinção das Orquestra de Ópera, em Janeiro de 1938, e Orquestra Portuguesa em Fevereiro do mesmo ano. O reflexo na actividade das orquestras fez-se notar de imediato em 1936, com um aumento significativo das actuações face ao ano anterior (Apêndice 1).

Desagarrada) e para violino (*Recitativo e ária; Fado Saudade*, e.o.) (*Anuário Radiofónico Português* 1938:168).

¹³⁰ Destacam-se, por exemplo, a *Banda de Caçadores n.º 7* (*Rádio Semanal*, 04/07/1936); *Banda da Guarda Nacional Republicana* dirigida pelo Tenente Loureço Alves Ribeiro (*Rádio Nacional*, 01/08/1937); *Banda de Caçadores n.º 5* dirigida pelo Tenente Caraça Vilanova (*Rádio Nacional*, 22/08/1937); *Banda da Infantaria n.º 1*, dirigida por Manuel Joaquim Canhão (*Rádio Nacional*, 05/09/1937), e.o.

¹³¹ Pedro Lamy da Costa Reis (1903 - ?) iniciou a sua formação musical com o pai, tendo depois ingressado no Conservatório Nacional. “No concurso a prémio para violino, Pedro Lamy alcançou também a alta classificação de 20 valores, a qual obteve novamente no seu exame de «virtuosidade»” (*Anuário Radiofónico Português* 1938:163). Na década de 20 integrou diversas orquestras, destacando-se a *Orquestra Sinfónica Portuguesa* dirigida por Pedro Blanch e a Orquestra dirigida por Fernando Cabral, no Porto, onde realizou o solo de violino do “Benedictus” da *Missa Solemnis* de L. V. Beethoven, em 1929 (*ibid.*). Em 1934 ingressou na *Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional*, pertencendo à estante dos 1.ºs violinos, função também desempenhada posteriormente na *Orquestra Genérica* de Pedro Blanch, na *Orquestra Popular* de Venceslau Pinto e *Orquestra de Câmara* de Frederico de Freitas (*ibid.*:47-9). Paralelamente à actividade na rádio pública, apresentou-se em vários concertos de música de câmara com diversas formações, destacando-se os trios que interpretou com o seu irmão, António Lamy Reis, violoncelista, e com o pianista José Veiga no Algarve (*ibid.*).

3.3.1) A consolidação do “complexo orquestral” (1937-1940)

O novo modelo proposto em 1937 e aplicado em 1938, que substituíra o anterior de 1936, não tocou apenas a estrutura das orquestras, mas, pela primeira vez, incidiu sobre o repertório que cada uma das orquestras e agrupamentos do “complexo orquestral” deveria abarcar, de modo a não existir sobreposições (*Ordem de Serviço* n.º 8 18/01/1937) (Anexo 7). Assim, em Janeiro de 1937 encontravam-se em funcionamento as OSEN, Orquestra de Ópera, Orquestra de Câmara, Orquestra Portuguesa, Orquestra Ligeira, Orquestra de Variedades e o Sexteto (*ibid.*). O novo “complexo orquestral” apresentava dois agrupamentos dedicados à “música ligeira”, a Orquestra Ligeira, a qual devia incluir nas suas actuações “Música de carácter acentuadamente ligeiro e popular: Música popular portuguesa; Selecções (pot-pourris) de zarzuelas; Selecções (pot-pourris) de operetas portuguesas e estrangeiras (principalmente vienenses); ‘Peças de Género’, essencialmente ligeiras” e a Orquestra de Variedades com o repertório correspondente ao “Folk-lor [sic] português, com ou sem a colaboração de quarteto vocal. Algum Folk-lor estrangeiro escolhido também, quanto possível, com o quarteto vocal. Música de Dança: Foxtrots, blues, etc.etc. acompanhamento de artistas de variedades que venham á emissora nacional.” (*ibid.*). Apesar das especificações presentes na remodelação de início de 1937, o “complexo orquestral” chegaria a uma nova forma no final desse mesmo ano, com uma única orquestra dedicada à “música ligeira”.

Este novo modelo proposto previa que, com o mesmo número de músicos, se realizasse uma gestão que permitia o funcionamento de 5 orquestras e de 4 grupos de câmara aproveitando, uma distribuição horária e por categoria que rentabilizasse os recursos humanos: Orquestra Sinfónica - Pedro de Freitas Branco; Orquestra Genérica - Pedro Blanch; Orquestra de Câmara - Frederico de Freitas; Orquestra Popular - Venceslau Pinto; Orquestra de Salão¹³² - Venceslau Pinto; Sexteto A - René Bohet; Sexteto B - René Bohet; Quarteto de Câmara - Luiz Barbosa; Trio de Câmara - Silva Pereira (*ibid.*) (Anexo 8). Deste modo, a estrutura do “complexo orquestral” partia de

¹³² No início de 1937 funcionavam ainda a *Orquestra Ligeira* e a *Orquestra de Variedades*, extintas em final desse mesmo ano: “Tendo sido extintas, por conveniência de serviço as orquestras Ligeira e de Variedades e considerando os bons e relevantes serviços prestados pelos seus chefes- sobretudo o primeiro que durante três anos chefiou a orquestra ligeira - determino que sejam louvados os Srs Lopes da Costa e Belo Marques pela competência, zelo e dedicação com que trabalharam” (*Ordem de Serviço* n.º 72, 30/12/1937).

um conjunto de 85 músicos, pertencentes aos quadros da EN, que se subdividiam nos restantes agrupamentos. (*ibid.*)

Esta mudança abarcou outras vertentes da organização interna com a formação dos quadros das orquestras, o que permitiu elaborar um regime de colaboração no qual se distinguiam os músicos pertencentes à OSEN dos músicos que participavam pontualmente nos programas da EN. A organização dos quadros implicou a formação de um “quadro permanente” e de um “quadro eventual” segundo os seguintes moldes:

“Os componentes da Orquestra Sinfónica (a única que tem organização fixa) formam o quadro das Orquestras da Emissora Nacional, podendo, para a constituição das outras orquestras orgânicas, os professores tanto do quadro permanente como do quadro eventual ser livremente transferidos por conveniência de serviço e colocados em qualquer delas, em qualquer época ou altura do ano, sem outros limites que não sejam os dos seus recursos artísticos e o do máximo de horas por que foram contratados.” (*Ordem de Serviço n.º 72, 30/12/1937*).

A nova organização operou uma distinção entre a unidade de carácter fixo, cujos elementos formavam o “quadro permanente”, contemplando um horário de 36 horas semanais, e a unidade orgânica, com carácter de reforço e menor carga horária. O tempo de trabalho do quadro eventual das orquestras variava entre as 12h45min e as 36 horas, de acordo com as necessidades do serviço (Anexo 9). No âmbito do “quadro permanente” foram definidas 6 categorias de pagamento, de acordo com o Sindicato Nacional dos Músicos, distribuídas de A a G, com um valor fixo por hora de trabalho: “A- 10\$65; B- 9\$95; C- 9\$45; D- 8\$90; E- 8\$35; F- 7\$85; G- 7\$15 (*Ordem de Serviço N.º 72, 30/12/1937*).

A estabilização do “complexo orquestral” em 1938 e 1939 deveu-se, em parte, ao aumento de horas de emissão e ao maior número de programas em ondas média e curta. A preocupação de Henrique Galvão consistia na redução do custo de emissão por cada actuação das orquestras, que no seu conjunto, se apresentavam cerca de 7 horas e 15 minutos por semana, com um custo médio de 2950\$00, em 1938. A solução para reduzir o custo médio de emissão sem diminuir o número de concertos nem aumentar consideravelmente o orçamento previsto passaria por mais uma reformulação do “complexo orquestral” prevendo, para 1939, a melhoria dos vencimentos e aumento do número de agrupamentos e horas de trabalho (*Ordem de Serviço s.n., 1938*).

O plano da actividade das orquestras para 1939 assegurava uma divisão do trabalho adjacente à programação radiofónica diferente do que ocorrera em 1938: “Pela organização de 1938 eram as seguintes as horas normais de Emissão (por semana): Orquestra Sinfónica - 1.15'; Orquestra Genérica- 1.10'; Orquestra de Câmara- 1.00';

Orquestra Popular - .50' Orquestra de Variedades - .30'; Sextetos (3) - 2.30'; Total semanal-7.15” (*ibid.*). As 7h e 15 minutos semanais que correspondiam ao somatório do tempo de actuação das orquestras na emissão, num total de 377 horas anuais, deveriam passar, em 1939, para as 9,25’ semanais, num total de 489.40’ anuais (*ibid.*).

O objectivo da remodelação, e em particular o aumento do tempo de actuação, consistia em manter o número de concertos da OSEN, da Orquestra Popular e dos Sextetos A e B, alternando as actuações da Orquestra Genérica e da Orquestra de Câmara. A mudança principal manifestava-se na criação de um horário matinal, em que se previa mais actuações dos dois Sextetos e de orquestras alternadas, com um tempo de emissão semanal de 1.40’, respectivamente. Os sextetos assumiram assim uma parte considerável do número de actuações quando comparado com 1939.

3.3.2) Os concertos públicos como “agitação” (1935-1940)

As sucessivas remodelações do “complexo orquestral”, assim como a criação dos quadros da OSEN permitiram uma nova política de concertos que não remetia as orquestras apenas ao estúdio. Para Henrique Galvão, era fundamental que a OSEN ocupasse um papel de destaque na vida musical portuguesa e se apresentasse em locais públicos, nomeadamente nos principais teatros de Lisboa. Em 1938, após a remodelação do “complexo orquestral” e da aprovação dos quadros da OSEN, Henrique Galvão fazia um balanço de três anos de actividade. O primeiro ano, referindo-se a 1935, tinha sido de “organização interna”, no qual se:

“(…) iniciaram os concertos públicos com a comemoração da Batalha de Aljubarrota nas ruínas do convento do Carmo. São do mesmo ano o grande concerto do mosteiro da Batalha, as primeiras tentativas de concertos públicos (...), isto é, já um grande trabalho de agitação, um princípio dinâmico de vida útil que resultam do próprio dinamismo que de princípio se estabelece para a organização” (*Rádio Nacional*, 31/07/1938).

A “agitação” e o “dinamismo” traduziram-se numa tentativa de, ainda com o modelo de três orquestras, apresentar concertos da OSEN e da Orquestra Portuguesa fora dos estúdios da EN.¹³³ Em 1936, Henrique Galvão pretendia expandir as actuações

¹³³ No ano de 1935, a OSEN actuou em vários locais, nomeadamente na “representação nas Caldas da Rainha do *Auto da Fundação das Caldas*, da autoria de Silva Tavares pela companhia do Teatro Nacional e pelo Orfeão Caldense” (*Rádio Semanal*, 15/09/1935); no “Espectáculo comemorativo da Independência, promovido pela União Nacional, em colaboração com a Emissora Nacional onde toma parte a Grande Orquestra Sinfónica sob a direcção do maestro Pedro de Freitas Branco”, “Concerto promovido pelo Círculo de Cultura Musical no Politeama (...) com a pianista Ady Luyvastre e o violoncelista Jacques

públicas das orquestras da EN tendo como base um “complexo orquestral” mais consolidado e a “arrumação” artística, financeira e administrativa da EN, com a “consolidação dos princípios e regras estabelecidas” (*Boletim da Emissora Nacional* n.º 6, Janeiro de 1936). Para o director da EN: “os agrupamentos musicais são já, em número, em qualidade e em variedade, superiores aos que existiam em Junho de 1935, os acontecimentos artísticos da Emissora multiplicaram-se, as organizações culturais têm vida e estão em marcha” (*ibid.*). Em 1937, Galvão congratulava-se por ter levado a OSEN ao Porto¹³⁴ e ter iniciado os *Concertos Públicos ao Ar Livre* (*Rádio Nacional*, 31/07/1938). Para além da colaboração com várias sociedades de concertos, a OSEN, designada por vezes Grande Orquestra Sinfónica, actuou em vários concertos públicos no Teatro Nacional D. Maria II, assim como a Orquestra Genérica, sob a direcção de Pedro Blanch.¹³⁵

Em 1939, o conceito de “concerto público” foi reequacionado, surgindo os *Concertos Sinfónicos da Série Internacional*, com duas actuações no Teatro da Trindade a 19 de Outubro e a 9 de Novembro (Leiria 1940:86-7). Nestes últimos, a audiência nem sempre era numerosa, como registado em várias críticas da época a concertos da OSEN (*Rádio Nacional*, 20/03/1938). A *Orquestra de Câmara*, também actuou no Teatro Nacional D. Maria II com problemas idênticos: “O nosso público que tantas vezes se lastima, em todo os «tons», da falta de concertos em Lisboa, esteve ausente dêste, não sabemos compreender porquê” (*Rádio Nacional*, 03/04/1938). Apesar dos problemas iniciais relacionados com a assistência aos concertos, manteve-se activa a colaboração com as sociedades de concertos¹³⁶ e as actuações nos *Jogos Florais*.¹³⁷ Foi também em

Serres”, a 11 de Dezembro (*Rádio Semanal*, 07/12/1935)”; Concerto no Politeama com o pianista Alexander Borowsky a 20 de Novembro (*Rádio Semanal*, 16/11/1935); Concertos no Teatro São Luís, a 17 e 23 de Dezembro (*Rádio Semanal*, 14/12/1935; 21/12/1935). A *Orquestra Portuguesa* actuou no dia 28 de Dezembro na sede da “Voz do Operário” (*Rádio Semanal*, 21/12/1935).

¹³⁴ No ano seguinte, em 1938 a OSEN deslocou-se novamente ao Porto onde actuou em três concertos, sob a direcção de Pedro de Freitas Branco, no Teatro Tivoli (*Rádio Nacional*, 13/03/1938).

¹³⁵ Segundo o periódico *Rádio Nacional* (20/03/1938), a OSEN apresentou-se em vários “concertos populares”, sob a direcção de Pedro de Freitas Branco e, ocasionalmente, de Frederico de Freitas.

¹³⁶ Houve várias colaborações da OSEN com sociedades de concertos em teatros de Lisboa: a 3 de junho, sob a direcção de Fernando Cabral (maestro convidado) participou num concerto promovido pela Sociedade Nacional de Música de Câmara, no âmbito do *Festival Beethoven*, no Teatro da Trindade; a 8 de março e 22 de novembro, em colaboração com o Círculo de Cultura Musical, no Teatro Politeama; a 25 de janeiro e 31 de maio, em colaboração com a Sociedade de Concertos de Lisboa, e.o. (Leiria 1940).

¹³⁷ Os *Jogos Florais* foram lançados em Fevereiro de 1936 com o objectivo de comemorar os dez anos da revolução nacional. Tratava-se de um concurso de poesia nacionalista aberto ao público, visando temáticas relacionadas com a identidade portuguesa e com os valores essenciais do Estado Novo. No acto da atribuição dos prémios participavam algumas orquestras da EN. Em 1939, por exemplo, os *Jogos Florais* tiveram lugar a 23 de Março, com a Sessão inaugural na Sociedade Nacional de Belas Artes, com a participação da Orquestra Popular dirigida por Venceslau Pinto; 24 de Março com a reabertura do evento, agora na Sociedade de Geografia, com a Orquestra Popular sob a direcção de Pedro Blanch; 25 de

1939, com os programas *Hora de Arte*, que a *Orquestra Genérica* de Pedro Blanch, a *Orquestra de Câmara* de Frederico de Freitas e a *Orquestra de Salão*, para o efeito dirigida por Pedro Blanch, se apresentaram, por vezes, fora do estúdio.¹³⁸

Os concertos públicos, que implicavam uma maior flexibilização do “complexo orquestral”, permitiam responder a uma política de programação que envolvia colaborações com as sociedades de concertos. Possibilitava igualmente outras iniciativas com as orquestras, sobretudo nos teatros de Lisboa. As colaborações e os programas até agora citados mantiveram-se em 1940, acrescentando dois momentos importantes: o lançamento do *Ciclo de Música Portuguesa* e os concertos no âmbito das *Comemorações Centenárias*. O primeiro constituía uma “realização da Emissora Nacional no Ano Áureo da Nacionalidade Portuguesa” (Leiria 1941:80) com 8 recitais e 4 concertos,¹³⁹ transmitidos dos estúdios, com excepção do 2.º e 4.º concertos, transmitidos da Companhia dos Caminhos de Ferro, em Santo Amaro, e do Teatro da Trindade, com a Orquestra Popular e a OSEN, respectivamente (Id. *ibid.*:80-2). No âmbito das *Comemorações Centenárias*, a OSEN, e os maestros Pedro de Freitas Branco e Frederico de Freitas garantiram vários concertos entre 2 de Junho, por ocasião da “Inauguração das Comemorações Nacionais” e o encerramento a 5 de Dezembro de 1940. No entanto, a programação musical das comemorações contemplou outras opções, tendo sido delineada por Frederico de Freitas e implementada em diversas vertentes que espelhavam o projecto ideológico do evento (Silva 2005:441-86). Os concertos integrados nas comemorações, em cuja organização colaborava Henrique Galvão, tiveram maioritariamente lugar no Teatro do Pavilhão de Honra da Exposição do Mundo Português com nove actuações da OSEN, duas da Orquestra Genérica e duas da Orquestra Popular (Leiria 1940:125-30).

A reabertura do Teatro de São Carlos a 1 de Dezembro desse ano, constituiu um dos mais importantes momentos das *Comemorações Centenárias*,¹⁴⁰ com o

Março, data da sessão solene de encerramento dos *Jogos Florais*, com a Orquestra Genérica dirigida por Pedro Blanch (Leiria 1940:137-8).

¹³⁸ Em 1939, num total de 6 concertos no âmbito do programa *Hora de Arte*, 5 foram realizados fora do estúdio, nomeadamente a 21/01, 11/02, 15/02, 22/04, 20/05, 22/06. A actuação de 19/08 foi realizada nos estúdios da EN (Leiria 1940:131-2).

¹³⁹ Os recitais eram instrumentais ou de canto, sem a participação das orquestras, ao passo que os concertos eram assegurados pelas orquestras.

¹⁴⁰ A reabertura do Teatro São Carlos teve um impacte mais abrangente no panorama musical (Silva 2005:522-26), tornando na “sala de visitas” para o escol da nação, como refere Mário Vieira Carvalho (1992:213-8), e contrastando com as temporadas populares de ópera do Coliseu de Lisboa: “Les critiques de la musique érudite soulignèrent souvent le *snobisme* des abonnés du São Carlos, qui ne se déplaçaient à l’opéra que pour accomplir un devoir social. Dans la capitale lisboète, la séparation entre les deux

“Espectáculo de gala” (Id. *ibid.*:91), no qual foram realizadas 3 réцитas da ópera *D. João IV*, com música de Rui Coelho, que dirigiu a OSEN, e libreto de Silva Tavares. Todavia, o “Encerramento das Festas Nacionais” (Id. *ibid.*) seria realizado no Pavilhão de Honra da Exposição, com a OSEN sob direcção de Pedro de Freitas Branco, que apresentou dois poemas sinfónicos de carácter nacionalista, *1140*, de Venceslau Pinto, e *1640* de Luís de Freitas Branco, dois compositores que integrariam, em 1942, o Gabinete de Estudos Musicais da EN.

Durante a administração de Henrique Galvão a gestão das orquestras de acordo com o orçamento disponível implicou diversas modificações no “complexo orquestral”, factor que será determinante, a partir de 1941, para reequacionar o seu papel no âmbito da produção musical radiofónica.

3.3.3) A organização do Serviço Musical, do Serviço de Orquestras e do Arquivo Musical

A administração de Henrique Galvão desenvolveu, sobretudo a partir da reforma do “complexo orquestral” de 1937, várias estratégias para organizar o modo como os programas musicais eram preparados. A herança de António Joyce não tinha sido apenas reduzida ao peso orçamental das orquestras, mas também à falta de estrutura, de acordo com Galvão, da produção musical da EN quando comparada com as congéneres europeias. Lançou então a organização do Serviço de Produção, conducente à preparação dos programas musicais, em particular a constituição de um Arquivo Musical que servisse de base ao repertório do “complexo orquestral” e às necessidades da programação musical. Procurava-se ainda a definição das funções inerentes à Secção Musical, em particular às orquestras, na realização dos programas e na gestão burocrática e, por último, o reforço da autoridade da administração junto das orquestras de modo a fazer cumprir o fluxo permanente entre os diversos serviços.

A organização da EN impunha-se a todos os níveis na Secção Musical, procurando estruturar o que Galvão considerava em falta quando comparado com a administração António Joyce. Como recorda o violoncelista da OSEN Henrique Luz Fernandes, violoncelista da OSEN, acerca do funcionamento inicial da Secção Musical da EN e do Arquivo Musical:

théâtres de São Carlos et du *Coliseu* servait de marqueur social fort, opposant deux publics et formes de consommation musicale.” (Silva 2005:526).

“(…) foi tudo muito improvisado, porque tinha que ser, com o Duarte Pacheco tinha que ser, [era] para funcionar, nomeou as pessoas, tinha que nomear entretanto outros. (...) O Mota Pereira que apareceu na Emissora foi lá e, como a Secção de Música ainda estava um bocado desorganizada, ele disse lá ao empregado: “ponha aqui uma secretária” e pôs uma secretária (...) sentou-se à secretária: “então quem é que responde?” [perguntou o funcionário referindo-se à secção musical], “respondo eu, estou aqui!” Isto tem um pouco a ver com a necessidade de pôr a funcionar uma coisa onde se descurou este aspecto da Emissora ter um controlo ou proporcionar ou promover a área musical através duma repartição, como um serviço com consistência.” (Entrevista a Henrique Luz Fernandes, Lisboa, 11/03/2006).

No período entre 1934 e 1935, António Joyce nunca tinha delineado uma estrutura de apoio ao funcionamento de uma secção musical que pudesse gerir a “música viva”, e que fosse responsável pelas orquestras e pela “música gravada”.

Algumas das partituras do Arquivo Musical inicial da EN provinham, segundo Henrique Luz Fernandes, da empresa de Luís Pereira, empresário de David de Sousa, que as cedera com o intuito de formar o arquivo base da rádio pública (Entrevista a Henrique Luz Fernandes, 11/03/2006). A organização do Arquivo Musical que servisse o interesse das actuações radiofónicas do “complexo orquestral” impunha-se como um passo incontornável na nova organização estratégica da EN. Após a nomeação em Agosto de 1935 do cantor Mário Mota Pereira para a direcção da Secção Musical, na qual não desenvolveu actividade significativa, Henrique Galvão encarregou-se de coordenar as diferentes equipas, nomeadamente através dos responsáveis pela produção e pelas orquestras, no sentido de traçar um plano para o Arquivo Musical (*Ordem de Serviço* n.º 41, 05/09/1935).

O Arquivo Musical iniciou uma nova dinâmica quando foram “adquiridas numerosas partituras” (*Boletim da Emissora Nacional* n.º1, Agosto de 1935) logo em 1935, com o intuito de aumentar a variedade do repertório, convenientemente anunciado no *Boletim da Emissora Nacional*, o órgão oficial da rádio pública. Foi no entanto em 1937 e 1938, com a remodelação do “complexo orquestral” da EN, que o Arquivo Musical e a Secção Musical mereceram um olhar mais atento dos decisores, procurando “refrescar os repertórios” das orquestras em virtude do aumento de concertos (*Ordem de Serviço* s.n., 1938).

Assim, a dinâmica criada implicava o pedido das partituras ao Arquivo Musical para a realização dos programas radiofónicos, pelos chefes de orquestra, cabendo-lhe também o controlo das requisições e a compra de novo repertório.

A contínua remodelação do “complexo orquestral” e consequente mudança dos repertórios, assim como a inexistência de matéria regulamentar que regesse os

princípios gerais de acção dos Serviços Musical e de Orquestras, conduziu, em 1938, ao esclarecimento do modo como se estabeleciam estas relações no sentido de otimizar a realização dos programas radiofónicos.

Foram de imediato definidas as respectivas competências que sintetizavam as adaptações do Serviço Musical e do Serviço de Orquestras. Segundo Henrique Galvão, o equilíbrio de acção entre os dois serviços revelava-se crucial para o desenvolvimento da programação musical. Era da responsabilidade do Serviço Musical:

- “a) A organização dos programas da colaboração artística; tanto séria como ligeira.
- b) A escolha e selecção desta colaboração
- c) O estudo e proposta de tabelas de “cachets” dos colaboradores artísticos, segundo categorias dentro de cada género.
- d) A organização e manutenção do ficheiro de colaboradores artísticos.
- e) A fiscalização e aprovação dos programas das orquestras privativas da estação.
- f) O estudo e proposta de concertos extraordinários das orquestras e organização dos programas respectivos
- g) A apreciação e aprovação das requisições de repertório para as orquestras.
- h) E, de uma forma geral, a superintendência em toda a parte musical dos programas vivos da estação.” (*Ordem de Serviço N.º 50*, 18/10/1938).

A reestruturação do Serviço de Orquestras previa uma maior atenção ao funcionamento interno do “complexo orquestral”, englobando ainda a manutenção do Arquivo Musical e, de um modo geral, “todo o serviço burocrático” nos seguintes termos:

- “a) o estudo e proposta da organização dos quadros de professores d'orquestras, seu alargamento ou modificações; b) a organização e manutenção do cadastro dos professores; c) fiscalizar o cumprimento do regulamento das orquestras e outras disposições que regulam os direitos e deveres dos professores; d) anotar as faltas dos professores e confeccionar as folhas mensais dos seus vencimentos; e) o estudo e proposta de planos de concertos ordinários e ensaios das orquestras; f) preparar e organizar os serviços exteriores das orquestras; g) preparar os estúdios e outros recintos de emissão dos concertos e distribuir o material para eles necessário; h) Organização e manutenção do arquivo musical; i) Aquisição do repertório para as orquestras; j) Organização e proposta de orçamentos dos serviços extraordinários das orquestras; k) Recolha e entrega nos serviços de produção dos programas dos concertos das orquestras; l) E de uma forma geral todo o serviço burocrático das orquestras” (*ibid.*).

A organização das competências dos serviços referidos, através da divisão do trabalho em sede regulamentar, de modo a evitar a sobreposição de tarefas, visava uma produção musical mais organizada. O objectivo principal das sucessivas remodelações consistia em garantir a interdependência dos serviços, através da circulação e produção contínua de elementos ou de sequências que resultassem na constituição, preparação e execução de um programa radiofónico.

A implementação do Serviço Musical e do Serviço de Orquestras acarretou outros aspectos que afectaram o funcionamento das orquestras, nomeadamente através

da comunicação administrativa, que procurava impor regras para o funcionamento das orquestras. Neste sentido, são várias as *Ordens de Serviço* que procuram disciplinar os músicos das orquestras nos estúdios da EN, aos níveis do comportamento e cumprimento dos horários (*Ordem de Serviço* n.º 107, 11/06/1936; *Ordem de Serviço* n.º 110, 26/06/1936; *Ordem de Serviço* n.º 61, 18/10/1937; *Ordem de Serviço* n.º 5, 17/01/1939; e.o.).

3.4) A gestão do “complexo orquestral” na era de Ferro (1941-1949)

A autonomia administrativa adquirida pela EN, em 1940, relativamente à AGCTT, passando para a alçada da Presidência do Conselho, constituiu um importante momento de viragem na programação da rádio pública. A agenda propagandística de António Ferro foi de imediato delineada quando tomou posse da direcção da EN, cumulativamente com o seu cargo de director do SPN/SNI. Com a saída de Isidro Aranha e a contratação de Pedro do Prado para Chefe da Secção Musical, António Ferro procurou adequar o funcionamento do Serviço de Orquestras e da Secção Musical ao conjunto linhas orientadoras que pretendia implementar na estação radiofónica estatal. A “Política do Espírito” e a aplicação do “aportuguesamento” aos programas deixava antever um grande impacto no modo como o “complexo orquestral” seria re-estruturado.

No final de 1942, a OSN,¹⁴¹ dirigida por Pedro de Freitas Branco, assumia-se como o único grande agrupamento sinfónico da EN, depois da extinção da Orquestra Genérica de Pedro Blanch, por motivos estruturais e pessoais.¹⁴² Ainda em 1941, a reestruturação que António Ferro e Pedro do Prado queriam implementar havia causado algumas dúvidas a Pedro Blanch, no que respeitava ao carácter da sua orquestra. Numa carta a Pedro do Prado, expôs:

“Os meus concertos passaram recentemente a ser anunciados ao microfone “música sinfónica”, anuncio que é acompanhado por uns compassos da 5ª Sinfonia de Beethoven. Sabido é que muita da música que é incluída nos grandes concertos sinfónicos em toda a parte, não é puramente sinfónica, levando as coisas a rigor. Se isso acontece nos grandes concertos, com maior motivo há-de acontecer nos meus,

¹⁴¹ A partir das Comemorações dos Centenários, a OSEN passa a intitular-se Orquestra Sinfónica Nacional, ainda que por vezes sejam utilizadas ambas as denominações.

¹⁴² Os motivos pessoais de Pedro Blanch prenderam-se com a sua condição física e problemas de saúde. Numa carta de 17 de dezembro de 1942 a Pedro do Prado, refere “Aqui estou gozando desta tranquilidade não isenta de aborrecimento que as circunstâncias me impõem. A Deus graças, todos os indícios são de que vou tirar resultados positivos de minha estada aqui. Durmo bem, como melhor e descanso todo o tempo, assim parece-me que vou ficar forte como nunca”. [carta com o cabeçalho “Casa de Saúde e Repouso de Lousa (estância Climatérica (altitude 500 metros) Lousa de Cima)]. (MM/EPP- Caixa 7. Envelope V. N.º3).

que no seu ecletismo, pretendem agradar a todos, deixando pouca margem ao género puramente sinfónico, sem que isto signifique de modo algum a sua exclusão. Acho por tanto que, o título que foi adjudicado à Orquestra que dirijo “Sinfónica Genérica”, é suficientemente expressivo e elucidativo, e dispensa outros anúncios comprometedores, que com uma pontinha de rigor, podem motivar observações atribuidoras de intuítos errados. (MM/EPP- Cx. 7. Envelope V, Carta de Pedro Blanch a Pedro do Prado, 17/12/1942).

A carta escrita ao chefe da Secção Musical revela uma questão central no entendimento da nova orgânica da administração da EN. Os tempos de “ecletismo” que “pretendem agradar a todos” assumiam uma nova concepção, direccionada para uma organização diferente daquela delineada anteriormente por Henrique Galvão e que passaria por novos concertos públicos e a afirmação de uma única orquestra sinfónica encarregue do “prestígio interno e externo”. A OSN manteve-se como a espinha dorsal do “complexo orquestral”, assistindo à extinção de vários agrupamentos, como os Sextetos, em 1941, e a Orquestra Genérica, em 1943. Em 1944, o “complexo orquestral” tinha sido consideravelmente reduzido, incluindo a *Orquestra Sinfónica Nacional*, a Orquestra Sinfónica Popular, a Orquestra de Salão, dirigida por René Bohet (extinta em 1945) e grupos de música de câmara (quinteto, quarteto e trio constituídos por músicos da EN). A Orquestra Típica Portuguesa, que ingressara em 1943, não era composta por músicos da OSN (*Rádio Nacional*, 10/01/1943). No campo da “música ligeira” foi reactivada em 1945 a Orquestra Ligeira, sob a direcção de António Melo, ficando, em 1946, a cargo de Tavares Belo, mas com um conjunto de músicos que não pertenciam ao “complexo orquestral”. No período em estudo, o último agrupamento reactivado foi a Orquestra de Salão dirigida por Belo Marques, em 1949.

O enquadramento institucional do “complexo orquestral” sofreu outras alterações entre 1941 e 1949. Para além da criação, em 1941, da “categoria especial de concertino da Orquestra Sinfónica, a atribuir ao 1º Violino solista efectivo da mesma orquestra” (*Ordem de Serviço* n.º 7, 14/03/1941) e de alguns problemas disciplinares com um violinista (*Ordem de Serviço* n.º 19, 07/06/1942), o ano de 1943 acarretou uma importante mudança na condição laboral dos músicos da orquestra, que viram aplicadas as disposições do Decreto-Lei n.º 32.748, aprovado a 15/04/1943. Neste sentido, os músicos tornar-se-iam beneficiários da Caixa de Previdência do Profissionais de Espectáculos (*Ordem de Serviço* n.º 76, 13/07/1943).

As remunerações dos instrumentistas da orquestra foram revistas posteriormente, com a aprovação de uma nova tabela salarial que os enquadrava nas categorias salariais específicas para funcionários públicos, conforme o disposto no

Decreto-Lei 26.115 de 23 de Novembro de 1935 (*Ordem de serviço* s.n., 16/05/1945), verificando-se um novo aumento salarial em Outubro de 1946 (*Ordem de Serviço* n.º 29, 23/10/1946) e em Janeiro de 1949 (*Ordem de Serviço* n.º 34, 25/05/1949). No entanto, a aplicação das condições das tabelas salariais sofreram outro enquadramento para os instrumentistas que tivessem mais actividades ao serviço do “Estado ou dos corpos ou corporações administrativas” ficando sujeitos a uma redução de 30% no salário, e caso estivessem reformados, a um desconto de 15% (*Ordem de Serviço* n.º 7, 13/02/1946).¹⁴³ Tal situação resolvia a questão dos músicos de orquestra que acumulavam as funções da OSN com as Bandas Militares, como o caso dos instrumentos de sopro, que provinham em grande parte da Banda da Guarda Nacional Republicana (entrevista a Henrique Luz Fernandes, 11/03/2006), ou dos professores que leccionavam no Conservatório Nacional. Acrescia que em 1946, volvidos 12 anos da formação da OSEN, alguns músicos encontravam-se já com “avançada idade”, o que prejudicava o seu desempenho como instrumentistas. Ainda em 1946, a direcção da EN procurou dar uma resposta a estas situações ao criar o “Quadro Auxiliar da Orquestra Sinfónica Nacional”, destinado aos “instrumentistas do referido agrupamento musical que “devido a razões de avançada idade, doença ou outras, já não estejam em condições de assegurar um serviço de reconhecida qualidade artística” (*Ordem de Serviço* n.º 10, 20/03/1946). De acordo com o estipulado para os músicos que ingressassem no “Quadro Auxiliar”, “serão utilizados no caso de substituição forçada de alguns dos seus elementos e quando for necessário aumentar o número de executantes da Orquestra Sinfónica Nacional” sendo que a “passagem para o Quadro Auxiliar da Orquestra Sinfónica Nacional far-se-á, depois de verificada a possibilidade orçamental, por despacho concordante do Presidente da Direcção fundado no parecer de um júri constituído pelos chefes de Orquestra da E.N. e os chefes da R.S.P. e S.P.M.” e com a atribuição de 600\$00 mensais de remuneração (*ibid.*).¹⁴⁴

¹⁴³ O desconto de 15% “nas remunerações dos instrumentistas da Orquestra Sinfónica Nacional, que sejam funcionários públicos na situação de reforma” foi anulado a 1 de Fevereiro de 1947 (*Ordem de Serviço* n.º 3, 01/02/1947).

¹⁴⁴ No dia 1 de Abril de 1946 são nomeados os seguintes músicos para o “Quadro Auxiliar”: 2º Flauta Luiz Gonzaga Pinto; 2ºs Clarinetes António Cardoso e Jácome António; Clarinete-baixo Artur Pereira; Contrafagote João António Freixial (*Ordem de Serviço* n.º 15, 01/04/1946).

3.4.1) O “prestígio” interno e externo da OSN

A reorganização interna da produção musical da EN, com a fundação do Gabinete de Estudos Musicais em 1942, veio acentuar a divisão entre “Alta Cultura” e “Cultura Popular” (Nery 2010), e uma estratégia com maior impacte na divisão entre “música erudita” e “música ligeira”. Tal como havia sido implementado pela direcção de Henrique Galvão, a EN desenvolveu ao longo da administração de António Ferro um modelo de gestão orquestral que, apesar de manter os concertos no estúdio, e por conseguinte o carácter radiofónico das orquestras, apostava nos concertos públicos. Neste sentido, o “complexo orquestral” teve de adaptar-se, a partir de 1940, a novas iniciativas e colaborações.

A OSN iniciou, a partir do início dos anos 40, outro tipo de actividades e parcerias, como quatro concertos na Estufa Fria em 1941, organizados em colaboração com a Câmara Municipal de Lisboa,¹⁴⁵ e a participação em óperas no Teatro de São Carlos, que reabriu a 1 de Dezembro de 1940, na sequência das *Comemorações dos Centenários*. Um dos momentos mais significativos desta colaboração teve lugar em 1943, nas comemorações do 150º Aniversário do Teatro Nacional de São Carlos,¹⁴⁶ “sob o alto patrocínio de Sua Excelência o Ministro da Educação Nacional” (Leiria 1944). A 3 de Dezembro de 1943 foi apresentada *Inês de Castro*, ópera em 3 actos da autoria de Rui Coelho, e a 10 do mesmo mês, *Crisfal*, ópera em 1 acto do mesmo compositor, seguida da apresentação do bailado *D. Sebastião*, com música de Rui Coelho e enquadrado no âmbito da actividade dos *Bailados Portugueses Verde Gaio*, promovida pelo SPN/SNI, com a parte musical garantida pela OSN (Leiria 1944:164-6). Para além da colaboração da OSN nos *Bailados Portugueses Verde Gaio*,¹⁴⁷ manteve-se ao longo do período em estudo a parceria regular com as sociedades de concertos, nomeadamente a SCL, a SNMC e a CCM.

Os vários concertos promovidos no TNSC entre 1940 e 1941 revelam uma velha aspiração de António Ferro que referia anos antes que o “TNSC, cheio de tradições, está

¹⁴⁵ Os concertos realizaram-se nos dias 17/07, 24/07, 31/07 e 07/08 (Leiria 1942:77-8).

¹⁴⁶ Ainda em 1943 o TNSC contou com vários concertos e com a apresentação da ópera *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner, pela Orquestra Filarmónica de Berlim, sob a direcção do de Hans Knappertsbusch (Leiria 1944:175).

¹⁴⁷ A OSN não foi a única orquestra a colaborar com os *Bailados Portugueses Verde Gaio*, participando em algumas actuações a Orquestra Filarmónica de Lisboa sob direcção de Ivo Cruz, como, por exemplo, na primeira apresentação pública dos bailados, a 8 de Novembro de 1940 (Leiria 1941:208). Nas actuações com a OSN, a direcção musical era da responsabilidade de Frederico de Freitas (Leiria 1941-1947).

fechado para a música” (Ferro 2003/1933:87). Quando abriu, convergiu com a sua estratégia de separar inequivocamente a “Alta cultura” para o escol e a “cultura popular e o entretenimento” para o “povo”. Tal como afirma Mário Vieira de Carvalho, a propósito da reabertura do Teatro de São Carlos: “A elite, separada do conjunto da sociedade, substituíra para esse efeito político a massa do povo, a qual só *mediatamente*, através dos meios de comunicação social, podia compartilhar” (Vieira de Carvalho 1993:226) e, portanto, a OSN constituía mais um elemento da encenação e “prestígio” assim como da afirmação do “escol”.

As colaborações regulares com o TSC nas temporadas de ópera não ocupavam todo ano, seguindo o mesmo modelo apresentado no Coliseu dos Recreios, em Lisboa. Em 1944 a temporada de ópera decorreu de 22 de Abril a 4 de Maio, com direcção musical de Pedro de Freitas Branco e do maestro italiano Napoleone Annovazzi.¹⁴⁸ Estes dois maestros colaborariam na temporada de 1945 no TSC, organizada pela empresa de E. Casali de 4 de Maio a 9 de Junho, com a alternância na direcção da OSN (Leiria 1947:353-4).¹⁴⁹ No entanto, apesar da presença da *Grande Companhia Italiana de Ópera* no Coliseu dos Recreios, a OSN colaborou ali em 13 das récitas com a supracitada Companhia na temporada de 1946, assim como na temporada lírica do TSC (Leiria 1947:337-43), contribuindo para reservar o TSC para o “escol” e o Coliseu para a burguesia urbana.

Em 1943, a OSN iniciou também o *Ciclo Sinfónico da Primavera* realizado no TNSC, também referido como *1.ª Série de Concertos da Orquestra Sinfónica Nacional* (Leiria 1944:107-9). Na edição de estreia, o evento incluía 7 concertos com direcção de Pedro de Freitas Branco (com excepção do concerto de dia 4 de Julho, dirigido por Rui Coelho) e que contava com a participação de um músico solista, como os pianistas Viana da Mota (1868-1948), Nella Bassola Maissa (1914-) e Marie Antoinette Levéque de Freitas Branco (1903-1986), a violoncelista Guilhermina Suggia (1885-1950), a violinista Leonor Alves de Sousa (1917-2007), e o tenor Tito Schipa (1888-1965) (Id. *ibid.*).

¹⁴⁸ Não obstante o lançamento das temporadas líricas no TNSC no ano seguinte, o Coliseu contratou várias companhias de Ópera, Opereta e Zarzuela para as temporadas que se seguiram. Em 1945 era anunciada a Grande Companhia de Ópera Italiana com direcção musical de José Sabater e António Capdevila. A temporada de 1946 teve a direcção musical do maestro Angelo Questa, ainda que a OSN e Pedro de Freitas Branco tenham colaborado em algumas récitas (Id. 1947:353-4).

¹⁴⁹ As restantes temporadas decorreram sempre com a presença da OSN, com início em final de Abril ou início de Maio, até ao fim desse mês ou início de Junho, como por exemplo a temporada de 1946, que decorreu de 27 de Abril a 22 de Maio (Id. *ibid.*:354-6).

Tomando como exemplo o ano de 1944, verificamos que a OSN apenas realizou 13 concertos nos estúdios da Emissora, marcando com uma intensa actividade a colaboração com outras instituições, com cerca de 42 concertos fora do Estúdio A,¹⁵⁰ sendo que grande parte tinha lugar no TNSC, com transmissão radiofónica (Apêndice 2).

Por um lado, a mudança operada, com menos actuações em estúdio e um acréscimo de actuações em salas de espectáculos, diluiu o modelo de “complexo orquestral” organizado pelas anteriores administrações, o que conduziu a um menor número de unidades performativas. Por outro lado, o projecto ideológico da separação entre “Alta cultura” e “Cultura popular” foi fundamental para o “complexo orquestral”, que, apesar de manter os concertos em estúdio, alargou a sua actividade a outros espaços.

A OSN era motivo de “prestígio interno e externo”, encaixando no plano delineado por António Ferro para outras iniciativas, como os *Bailados Portugueses Verde Gaio*. Neste sentido, é relevante referir que em 1944 a OSN efectuou a sua primeira actuação internacional em Madrid, no âmbito do intercâmbio Luso-Espanhol organizado pelo SPN/SNI e no qual apresentou as pianistas Marie Antoinette Lévêque de Freitas Branco e Nella Basola Maissa e a violinista Leonor Alves de Sousa, merecendo do director um louvor pela “verdadeira consagração” da “embaixada artística” (*Ordem de Serviço* n.º 122, 25/05/1944).

¹⁵⁰ A este propósito, o violoncelista Luz Fernandes recorda que a Emissora deixou de ser o centro da actividade da OSN, não apenas pelos motivos estruturais indicados, como por razões de ordem prática: “Voltávamos à emissora de quando em quando... depois também, éramos um elemento de perturbação dentro da Emissora. Para já éramos muitos, Depois só pôr as caixas, todas as caixas da orquestra, era uma coisa impressionante: as caixas dos violoncelos, das tubas, dos contrabaixos, provocavam logo o estrangulamento do corredor que ia dar ao estúdio A, começava logo por aí. E depois aquela gente toda ali a acotovelar-se. Era um incómodo, era um incómodo. (...) é que o espaço também... Porque é que começou depois a haver falta de espaço? é que o edifício na sua origem subia para o primeiro piso e tinha um espaço enorme um átrio enorme, com uns *mapples* à volta e com aquelas janelas todas (...) portanto nesse tempo não se punha esta questão das cotoveladas uns aos outros. Esse espaço depois foi completamente ocupado por gabinetes e passou a ser uma coisa estreitinha. a entrada era estreita, os corredores eram estreitos e depois, a Orquestra na Emissora era um motivo de perturbação, (...) De resto, foi como lhe disse, a Emissora foi sempre provisória... Isto não é graça! Eu todas as vezes que ia à Emissora, havia obras. Ou na capela que deixou de ser capela e passou a ser estúdio, mais um corredor que foi apanhado lá em cima no convento para meter a discoteca, ou o arquivo musical, que já não cabia onde estava e alargaram mais lá em baixo... Era constantemente homens a entrar e a sair com tijolos e coisas do género. Sempre em obras. Adaptando, conquistando mais um espaço. As coisas desenvolveram-se, era preciso mais espaço, mais aparelhagem, enfim, mais tudo... então era sempre conquistando por onde era possível.” (Entrevista a Henrique Luz Fernandes, Lisboa, 11/03/2006).

3.4.2) As orquestras e o elemento “popular”

Na senda de “alegrar” e “não aborrecer”, António Ferro operou desde cedo mudanças importantes no “complexo orquestral” no sentido de o tornar mais popular e adaptar às mudanças na estratégia de programação da rádio público (*vide* Capítulo 2).

Em 1941, teve início o programa *Serões para Trabalhadores*, em parceria com a FNAT, assim como *Serões para os Soldados*, que exigiam, progressivamente, a presença das Orquestra Sinfónica Popular, Orquestra Típica Portuguesa (1943) e Orquestra Ligeira (1945), em fábricas e quartéis. Os programas como Passatempo Musical, Hora de Variedades, e.o., continuaram, por sua vez, a exigir a presença regular dos agrupamentos destinados à “música ligeira” nos estúdios. Assim, as outrora orquestras de rádio da estação oficial passaram a orquestras associadas não só a eventos radiofónicos mas também a espaços de actuação.

Em 1941, houve vários agrupamentos que foram renomeados na senda de tornar a EN e o seu “complexo orquestral” mais “popular”. A Orquestra Popular foi rebaptizada por António Ferro como Orquestra Sinfónica Popular, mantendo a direcção de Venceslau Pinto. A sua actividade, que visava cobrir o repertório erudito mais popular, destinava-se aos novos em programas da EN, em particular *Serões para Trabalhadores*, sem a necessidade de uma segunda orquestra sinfónica como aquela dirigida por Pedro Blanch. Para além da OSP, o Orfeão da EN, dirigido por Dias Pombo, foi também renomeado, passando a designar-se Coro Popular de Lisboa, apresentado ao público num concerto no Jardim Botânico, em Lisboa (*Rádio Nacional*, 13/07/1941).

Neste plano, o elemento “popular”, assim como a “tipicidade” e “autenticidade” características do plano de “aportuguesamento” dos programas, em conjunto com as novas iniciativas regulares da rádio estatal, requeriam outro tipo de orquestras que se articulassem com a produção de repertório do Gabinete de Estudos Musicais (*vide* Capítulo 4).

Houve dois momentos que marcaram uma viragem na política musical relacionada com a “música ligeira” e com o “complexo orquestral” delineada pela nova administração, nomeadamente a fundação do Gabinete de Estudos Musicais em 1942 e a contratação da Orquestra Típica Portuguesa, em 1943. António Ferro e Pedro do Prado contaram com o regresso a Lisboa e à EN de Belo Marques, em 1942, que entrou imediatamente para o recém-criado GEM, para a direcção da Orquestra de Variedades

onde alternava com Fernando Carvalho, e para a direcção da Orquestra Típica Portuguesa. Ainda em 1942, a convite de Pedro do Prado, director da Secção Musical, Tavares Belo integrou a 3.^a Secção do Gabinete de Estudos Musicais, dedicada exclusivamente à composição e arranjo de obras no âmbito da “música ligeira”, onde manteria uma intensa actividade de compositor e arranjador. A “música ligeira” composta e arranjada na EN sob temas de matriz rural presumivelmente autênticos viu nas novas orquestras e nos cançonetistas o veículo privilegiado para preencher uma parte de programas radiofónicos como *Serões para Trabalhadores* organizados em parceria com a FNAT. Segundo António Ferro, este era um passo imprescindível na “voga e desenvolvimento do folclore português”, com uma “orquestra especialmente destinada aos serões para trabalhadores” (Ferro 1950:84). Delineava-se, portanto, um modelo que visava estabelecer figuras âncora para o desenvolvimento da produção de “música ligeira”, mas que estivessem encarregues da direcção de uma orquestra, como foi o caso de Belo Marques e, posteriormente, Tavares Belo.

A contratação de orquestras exteriores aos quadros não constituía um novo procedimento na orgânica e gestão do “complexo orquestral” da EN, como abordado. No entanto, a OTP desempenhará desde a sua entrada na EN um papel central no programa *Serões para Trabalhadores*, tornando-se numa orquestra regular integrada nos quadros da EN, mas que não derivava do “complexo orquestral”, não era composta por músicos da OSN, nem integrava os quadros das orquestras. A OTP apresentava características diferentes das restantes orquestras da EN, desde a instrumentação (com bandolas, bandolins, cavaquinhos, guitarras, etc.) até à formação e ocupação dos músicos, quase todos amadores. No entanto, a OTP não foi formada por sugestão de António Ferro para se constituir como mais uma peça importante do seu projecto de “aportuguesamento”. A formação da OTP remontava a 24 de Julho de 1937,¹⁵¹ quando se estreou numa festa de beneficência a favor da Legião Portuguesa de Cascais, no Casino do Estoril. Foi idealizada pela acordeonista Enita Correia, contando com 18 elementos, sob a direcção musical de Carlos Rocha Pires, ensaiando com regularidade na Casa de Entre-Douro e Minho, onde “(...) o Sr. António Ferro e a sua Esposa e alguns altos funcionários do então SPN assistiram a um ensaio e não esconderam a sua admiração” (*Rádio Nacional*, 01/01/1948). Foi a 28 de Dezembro de 1942 que a OTP fez “uma audição especial para o Sr. António Ferro e três dias mais tarde, em noite de S.

¹⁵¹ Durante a sua existência, e antes de ingressar nos estúdios da EN, a OTP foi convidada actuar nos “Complementos Vivos” do Éden, contratada por Lopo Lauer (*Rádio Nacional*, 01/01/1948).

Silvestre, (...) entrava nos estúdios do Quelhas com contrato a longo prazo que a tornaram uma das orquestras efectivas da Emissora” (*ibid.*). Os músicos da OTP tinham adquirido experiência musical noutros agrupamentos, mas eram na sua maioria, amadores: “Entre os homens da Típica há desenhadores, empregados, bancários, pintores de arte, enfermeiros, tipógrafos, luveiros, comerciantes, barbeiros, contabilistas.” (*ibid.*).

A OTP iniciou a sua participação no programa *Serões para Trabalhadores* n.º 64, no dia 20 de Janeiro de 1943, dedicado à Fundação do Grémios dos Armazenistas de Mercearias, mantendo, durante vários anos, a “parte recreativa” do supracitado programa.

Outras unidades performativas foram também afectadas pela nova política da administração presidida pelo director do SPN/SNI, nomeadamente o Orfeão da Emissora Nacional, criado por proposta de Dias Pombo¹⁵² a Henrique Galvão. Acerca do recrutamento de coralistas sabe-se apenas que “após ter sido lançado o repto para inscrições no coro, a Associação dos Escuteiros de Portugal entra em contacto com Dias Pombo disponibilizando as suas melhores vozes” (*Rádio Nacional*, 27/12/1947). Todavia, em 1941 António Ferro alterou o nome do Orfeão da EN, que passa designar-se por Coro Popular de Lisboa e a figurar nos quadros da rádio pública.¹⁵³ “O coro popular, assim chamado por António Ferro, contava no início dos anos 40 com 42 elementos, número com que foi fixado no quadro” (*ibid.*).¹⁵⁴ A reformulação do Coro Popular de Lisboa tinha em vista atribuir-lhe uma “função mais popular nos seus programas” e incluir no seu repertório uma “base de música portuguesa” (*Rádio Nacional*, 01/0/1949). Em 1949, o agrupamento tinha já “no seu activo o glorioso número de 400 programas” e era considerado “um testemunho insofismável de perseverança e de culto pela Arte” (*ibid.*).

¹⁵² Dias Pombo “Cursou violino no Conservatório Nacional de Lisboa e desde muito novo entusiasmou-se pelos conjuntos vocais. Aluno distinto da cantora italiana Eugénia Mantelli, foi condiscípulo de Tomás Alcaide, Amorim, Macieira, Corte Real e Violante Montanha” (*Rádio Nacional*, 01/01/1949).

¹⁵³ A designação que surge em 1941 é Orfeão Popular de Lisboa (*Rádio Nacional*, 13/07/1941), ainda que seja de imediato adoptada a denominação *Coro Popular de Lisboa* (Leiria 1943:XXXII).

¹⁵⁴ Já anteriormente tinha sido reconhecida esta necessidade, embora sempre dotado através da verba disponível para a colaboração eventual: “(...) Outro ponto ainda que aponto á atenção de V. Exa. durante todo o exercício de 1938 trabalhou para nós, sem a remuneração, porque actuou em regime experimental, o Orfeão regido pelo professor Dias Pombo. As provas dadas por este agrupamento são de molde a conferir-lhe o direito de um melhor tratamento d'aqui para o futuro. Qualquer retribuição que se lhe reserve deverá ser paga pela Colaboração Eventual e, dado que se trata de um agrupamento pela sua própria natureza numeroso, não posso deixar de indicar especialmente o caso, visto que o pagamento assumirá mensalmente proporções inoportáveis na dotação actual da Colaboração Eventual” (*Ordem de Serviço* s.n., 1938).

A dimensão “popular” e “típica” que António Ferro pretendeu imprimir no projecto do “aportuguesamento” dos programas e da estrutura da EN revelava a necessidade arrumar as orquestras de acordo com os objectivos ideológicos que levaram, por exemplo, ao lançamento do GEM. Neste sentido, não obstante a existência de uma Orquestra de Variedades que assegurava o denominado “repertório ligeiro”, um momento fulcral na organização da produção musical da rádio pública foi a contratação de Tavares Belo para a direcção da Orquestra Ligeira em 1946, substituindo António Melo e Belo Marques (*Rádio Nacional*, 03/03/1946).

Esta orquestra manteve uma intensa actividade dentro da EN e fora dela, onde se intitulava Orquestra Swing de Tavares Belo, integrando alguns dos mais conhecidos músicos no âmbito do jazz lisboeta, nomeadamente Esteves Graça (trombone), Domingos Vilaça (clarinete), Fernando Albuquerque (trompete), Marques Dias (saxofone), Rafael Couto (contrabaixo e violino), Artur Machado (percussão), e.o. Os seus concertos ficaram associados não só à EN como também ao Café Chave d’Ouro e ao Casino Peninsular da Figueira da Foz.¹⁵⁵ A Orquestra Ligeira e a Orquestra Típica Portuguesa assumiram desde logo grande importância na ligação à restante produção musical da “música ligeira” na EN, acompanhando regularmente as “vedetas” radiofónicas que se apresentavam nos principais programas da rádio pública (*vide* Capítulo 6).

A divisão entre “alta cultura” e “cultura popular e entretenimento” estava patente na remodelação do serviço das orquestras associados com os programas fora e dentro do estúdio. No âmbito desta mudança na orgânica da gestão da actividade musical, enquadra-se ainda a fundação da Orquestra de Salão idealizada em articulação com Belo Marques e que se estreou no programa *Momento Musical* a 22/10/1948, caracterizada por ser, segundo fontes da época, a primeira orquestra “puramente radiofónica” (*Rádio Nacional*, 20/11/1948), sendo formada com alguns instrumentistas da OSN.¹⁵⁶ Os concertos em estúdio possibilitaram que Belo Marques convidasse o

¹⁵⁵ Segundo o periódico *Rádio Nacional*: “A Orquestra Swing, dirigida por Tavares Belo, que este ano actuou no salão de Chá do «Chave de Ouro», está contratada para actuar durante o mês de Agosto no Casino Peninsular da Figueira da Foz.” (*Rádio Nacional*, 31/07/1948).

¹⁵⁶ A constituição da *Orquestra de Salão* dirigida por Belo Marques era a seguinte: “Violinos: Paulo Manso, João Silveira, Castro Rodrigues, Garibaldi, Mário Simões, Salazar Antunes, João Crisóstomo Leiria, José Mendes, Bernardino Nascimento, Laura Perdigão e Ester Lisboa. Altos: Canto e Castro e Afonso Costa; Violoncelos: Fernando Costa e Irene Dias; Contrabaixos: Álvaro Silva e Frederico da Fonseca. Flauta: António Pedro; Clarinetes: Irmãos Romero. Oboé e Corn inglês: José Pereira Louro; Harpa: Cecília Borba. Órgão de Cinema, celeste: Luís Quintela. Piano: Dória Menier. Secretário e encarregado da Orquestra: César Mendonça” (*Rádio Nacional*, 30/10/1948).

músico ex-colaborador da EN, Luís Quintela, para acompanhar a orquestra com o Órgão Hammond¹⁵⁷ (*Rádio Nacional*, 22/01/1949). Com a visibilidade do programa *Serões para Trabalhadores*, esta orquestra passou também a actuar no palco do ginásio do Liceu Camões, estreando-se a 4 de Junho de 1949 no SPT N.º 276 dedicado ao Grupo Desportivo dos Empregados de Escritório, deixando de ser exclusivamente uma orquestra de estúdio.

Conclusão

A estabilização das orquestras no contexto radiofónico nos anos 20 e 30, teve diferentes manifestações nos países onde a rádio emergiu enquanto fenómeno tecnológico, social e cultural. Na Europa, a rádio pública liderou o caminho da estabilização de orquestras sinfónicas e de outros agrupamentos como modo de protecção à classe dos músicos e aos receios da inovação tecnológica que produzia uma “música mecânica” que parecia ganhar espaço às actuações ao vivo e, consequentemente, ao mercado de trabalho disponível, procurando diferentes modelos organizativos.

A implementação de um complexo orquestral na EN, inspirado no modelo da BBC, durante a administração de António Joyce, foi condicionada pelos “valores artísticos” que pautavam a sua política de programação. Os detalhes de funcionamento das orquestras no âmbito dos restantes serviços permaneceu sempre uma preocupação menor, reflectida no modo como o decisor geriu o seu orçamento para aquele organismo público, causa, segundo Henrique Galvão, do desequilíbrio das contas da rádio pública.

A EN devia ser o reflexo da nação e da sua nova ordem e, com a nomeação de Henrique Galvão, o seu “complexo orquestral” deveria agradar ao público sem esgotar os recursos financeiros disponíveis. Entre 1935 e 1941, Henrique Galvão localizou nas

¹⁵⁷ O Órgão Hammond foi inventado por Laurens Hammond em 1934 nos E.U.A., com o objectivo de ser vendido às igrejas, tornando-se numa alternativa económica aos órgãos de tubos. Segundo *Rádio Nacional* (22/01/1949), “(...) existem mais dois órgãos Hammond em Portugal com o sistema «Vibrato», um “numa igreja do Porto e o outro, encontra-se ainda na Casa Serras”. O primeiro concerto em Portugal com um órgão deste tipo aconteceu em 23 de Março de 1938, no Éden Teatro. A Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, dirigida por Pedro Blanch, acompanhou o organista Filipe Rosa de Carvalho. “(...) a grande atracção do Espectáculo, que consistia pela primeira vez em Portugal de um Órgão de construção eléctrica, americano “Hammond”, levou àquele teatro uma enchente colossal que manifestou o seu entusiasmo em prolongados aplausos (...)” *Diário da Manhã*, 25/03/1938. Este concerto mereceu ainda a crítica de Ruy Coelho (*Diário de Notícias*, 24/03/1938) e Luís de Freitas Branco (*O Século*, 25/03/1938).

orquestras o principal problema estrutural da rádio pública ao detectar a ausência de critérios de organização e de controlo de despesas.

A nova organização proposta por Galvão, na necessidade de “impor uma ordem”, revelava o espelho da sua política de programação, procurando agradar às elites e ao “povo”, e ainda incentivar a produção de “música portuguesa”. Todavia, o plano de radiodifusão que previa a expansão dos programas da EN, tanto em onda média como em onda curta, colocou o decisor perante a necessidade de aumentar o “complexo orquestral” através da contratação de orquestras exteriores e do alargamento interno das possibilidades de rentabilização dos recursos musicais.

Os anos seguintes marcaram o aumento do “complexo orquestral” e a estruturação e organização da Secção Musical, com o Serviço de Orquestras e o Arquivo Musical, capaz de responder às necessidades não só das orquestras, como da própria programação.

A organização levada a cabo por Henrique Galvão permitiu a António Ferro, a partir de 1941, concentrar-se mais no programa ideológico que tinha para o organismo estatal. O plano de “aportuguesamento” dos programas implicaria, no curto prazo, repensar o “complexo orquestral” e a sua função no âmbito da estratégia da nova administração para a rádio pública. António Ferro e Pedro do Prado adaptaram assim o modelo do “complexo orquestral” ao novo plano de acção ao lançar, por exemplo, a Orquestra Típica Portuguesa e criando uma forte associação entre as orquestras e espaços de actuação/programas radiofónicos. A política de concertos públicos revela, por exemplo, o papel desempenhado pela OSN em colaboração com as sociedades de concertos ou com o TNSC. No campo da “cultura popular e entretenimento”, a Orquestra Típica Portuguesa, Orquestra Sinfónica Popular, Orquestra Ligeira ficariam sobretudo associadas, mas não exclusivamente, aos programas *Serões para Trabalhadores* e *Serões para Soldados*, assim como alguns programas de estúdio, numa tendência de tornar a EN mais “popular” e um instrumento do “aportuguesamento”.

4. A institucionalização da composição e do arranjo na EN

Introdução

Neste capítulo irei abordar o processo de institucionalização da composição no contexto da produção musical da EN, referindo as principais mudanças que ocorreram no decorrer das diferentes administrações. Pretendo sobretudo sublinhar a relação existente entre os principais compositores, as orquestras e as linhas de orientação estratégica adoptadas em diferentes momentos da vida da rádio pública.

A análise dos dados recolhidos permite definir momentos que marcam mudanças significativas desta actividade no quadro institucional da EN. Neste sentido, focarei os seguintes vectores: a reconfiguração do trabalho do compositor no contexto dos média e a articulação entre diferentes campos de produção musical como o teatro de revista, o cinema e a rádio; a composição enquanto actividade profissional no contexto da produção musical da EN; a criação de estruturas específicas de incentivo à composição musical, o seu funcionamento e os seus intervenientes; as estratégias de cada administração e as políticas de programação implementadas.

Abordarei uma primeira fase que engloba o período compreendido entre 1934 e 1941, e uma segunda fase entre 1942 e 1949, esta última marcada pelo lançamento dos *Concursos de Composição* e do Gabinete de Estudos Musicais (GEM), procurando realçar as contingências internas e os valores subjacentes ao processo de institucionalização da composição no âmbito da rádio pública.

4.1) A organização da composição na Emissora Nacional (1934-1941)

A emergência de um quadro institucional para o apoio à composição musical no contexto radiofónico constituiu um dos mais significativos momentos na reconfiguração da produção musical na EN. A necessidade de fomentar a produção de repertório a ser interpretado pelo “complexo orquestral” requereu, ao longo das três administrações, diferentes estratégias enformadas pelas políticas de programação. Uma das estratégias passou pela contratação de compositores e arranjadores que desempenhavam também o papel de director de orquestra e que tinham, em alguns casos, ligação a outras actividades no âmbito das indústrias da música, como o teatro de revista ou o cinema, onde desempenhavam funções semelhantes. Destacam-se os compositores e maestros

Lopes da Costa, Flaviano Rodrigues, Belo Marques, António Melo, Fernando Carvalho, Tavares Belo e Frederico de Freitas (1902-1980)¹⁵⁸ escolhidos pelas diferentes administrações e pelos respectivos chefes da Secção Musical da EN.

A institucionalização da composição na EN e a sua articulação com o Serviço Musical, não constituiu uma prioridade desde a primeira administração, em parte devido ao modelo de gestão adoptado, centrado no “complexo orquestral”. No entanto, a fase de emissões experimentais, coevas com o período vigente da primeira comissão administrativa foi, antes de mais, o período onde as orquestras e os concertos se destacaram como elemento central.

Na administração de António Joyce (1934-1935), a organização da composição deveria ter um sentido de “utilidade” prática, denotando a ligação que deveria existir entre o “complexo orquestral” e o repertório produzido para o mesmo.

A primeira grande medida no sentido de institucionalizar a composição foi a criação, em 1934, da Secção de Música Portuguesa (SMP) dirigida por Rui Coelho, que

¹⁵⁸ Frederico Guedes de Freitas (1902-1980) foi um dos mais importantes maestros e compositores, no âmbito da música erudita, ligado à EN. Desenvolveu também uma intensa actividade como pedagogo e investigador de assuntos sobre música e compositor de “música ligeira”. Iniciou a sua formação musical em piano com a sua mãe, ingressando em 1915 no Conservatório Nacional, que conclui em 1925, nos cursos de Piano, violino, Ciências Musicais e Composição. A sua afirmação como jovem compositor veio no ano seguinte, em 1926, quando apresentou um andamento do *Quarteto Concertante*, e lhe foi atribuída uma bolsa do Estado para prosseguir os estudos musicais, rumando inicialmente à Alemanha, mas acabando por se fixar em Paris para estudar com o compositor Florent Schmidt, regressando no mesmo ano a Portugal, onde venceu o prémio 1.º Prémio Nacional e Composição. Em 1927 iniciou uma longa e profícua carreira no âmbito da “música ligeira”, em particular ligada ao teatro de revista e operetas e cinema. No âmbito dos denominados “fonofilmes”, compôs a música para o 1.º filme sonoro português, *A Severa*, em 1930, realizado por Leitão de Barros. A sua visibilidade como compositor de “música ligeira” foi amplamente reconhecida no início dos anos 30, não só pela publicação de vários sucessos pelas principais casas editoras, como pela gravação fonográfica. De resto, Frederico de Freitas estabeleceu uma relação estreita com a editora discográfica *His Master's Voice*, dirigindo a secção de Lisboa (Côrte Real e Latino 2010:526). A sua carreira como maestro no âmbito da música erudita estabilizou-se com a entrada em 1935 para a EN, onde dirigiu, a convite de Henrique Galvão, a *Orquestra Portuguesa* e, posteriormente a *Orquestra de Câmara* e *Orquestra de Arco*, substituindo, por vezes, Pedro de Freitas Branco na direcção da OSEN, alcançando o cargo de maestro titular daquela orquestra de 1963 a 1975. Nos anos 40, para além de convidado como responsável pela parte musical das Comemorações dos Centenários, em 1940, desenvolveu uma intensa actividade ligado aos Bailados Portugueses Verde Gaio, para os quais compôs a música (p. ex.: *Nazaré*, *O muro do Derrête*, e.o.) e que tinham como um dos protagonistas o bailarino Francis (Francisco Florêncio Graça), que havia sido seu colega de carteira no Liceu Nacional de Camões. Desde o final dos anos 30 e anos 40 apresentou-se em vários países da Europa e nos E.U.A., onde divulgou repertório erudito português, incluindo obras suas, destacando-se o concerto em Haia (1939), com o apoio do Instituto de Alta Cultura, e outros concertos resultantes das relações com algumas rádios europeias, como a BBC, a rádio *Phillips*, na Holanda, o Ibero-Amerikanische Institut em Berlim, e.o. Após o 25 de Abril, dirigiu a OSN nos concertos de entrada livre organizados pelo Movimento das Forças Armadas, para o qual efectuou também a orquestração de *Grândola, vila morena*, de José Afonso, retirando-se da actividade de director de orquestra em 1978. No ano seguinte assumiu a função de presidente honorário da SPA e continuou a sua actividade lectiva no Instituto Gregoriano de Lisboa, colaborando intensamente nas suas actividades. A sua obra musical é extensa, destacando-se no âmbito da música erudita, as composições para bailado, música de câmara, obras para solista, Ópera, música sinfónica, música coral, música de cena e harmonizações. No domínio da “música ligeira”, compôs música para revistas, operetas, marchas e cinema (Id. *ibid.*:524-9).

visava organizar e angariar repertório português para as orquestras da EN, bem como incentivar as recolhas e arranjos de melodias de matriz rural (Arquivo Histórico RDP-Acta da Reunião da EN, 1935). Constituía, portanto, objectivo do SMP receber e centralizar as recolhas etnográficas com vista à sua posterior utilização no contexto radiofónico:

“(…) pode enviar as canções tal qual o povo as canta, isto é, com a melodia e letra. Podem pôr a harmonia (acompanhamento), mas só a usada. É indispensável indicar, a tinta bem visível junto ao título, não só a região da canção, como todos os elementos que sirvam a sua total revelação etnográfica, tais como épocas em que se canta, festas, trabalhos, etc.” (*O Século*, 04/07/1934).

No caso da música erudita, Rui Coelho ficaria encarregue de solicitar a vários compositores portugueses uma listagem das suas obras inéditas para integrarem aquela secção, com o objectivo de constituir um corpo de repertório para as orquestras e assim divulgar mais “música portuguesa”. A ausência de registos das obras que ali deram entrada torna difícil perceber qual o impacte real de tal medida. Sabemos no entanto que Rui Coelho se dirigiu efectivamente aos compositores no sentido de pedir a sua colaboração. Segundo uma carta localizada no espólio de Pedro do Prado, surge uma das poucas reacções ao pedido realizado por Rui Coelho, por parte de Fernando Lopes-Graça (1906-1994):

“Recebi hoje, assinada pelo Ruy Coelho, como director da Secção de Música Portuguesa da Emissora Nacional, uma circular em que era pedida uma indicação das minhas “obras inéditas”, que possam ser radiodifundidas. Caí, como deves supor, das nuvens, se não de mais alto ainda, e perguntei a mim mesmo se o homem teria endoidecido (...) ou foi coagido, por ordens superiores a dirigir-me o convite; ou então, assinou o expediente, que lhe apresentaram, sem cuidar de saber, saber mesmo a quem eram as circulares dirigidas.” (MM/EPP- Envelope II A, carta 32, s.d.).

A actividade de Rui Coelho não se revelou pacífica na tentativa de implementação de uma estratégia para a SMP da EN. Segundo a Acta da Reunião da Comissão de Programas de 4 de Julho de 1935, é perceptível que o alcance da SMP foi assaz limitado, falhando o objectivo de reunir repertório de compositores portugueses, assim como de assegurar a recolha de melodias em contexto rural e a sua respectiva harmonização.

Após a intervenção de Couto dos Santos e de Duarte Pacheco, em 1935, no sentido de questionarem a viabilidade financeira da EN e a estratégia de programação levada a cabo por António Joyce, Henrique Galvão não teve dúvidas em apontar a inutilidade da SMP, o seu mau funcionamento e, sobretudo, a deficiência da sua liderança. O alvo do novo administrador da EN, em Julho de 1935, foi Rui Coelho:

“Em 1º lugar não encontrou, como disse, o mais ligeiro vestígio do trabalho do snr. Ruy Coelho. Um ano depois da sua admissão o que havia de matéria de música portuguesa era o que existia á sua entrada. O snr. Ruy Coelho ganhava mil escudos por mês. Esse vencimento representava uma despesa feita em pura perda.

Em 2º lugar a acção do snr Ruy Coelho, á margem da secção que dirigia, tornou-se extremamente perniciosa para a administração da Emissora. Sua Excelência servindo-se da sua situação dentro da casa fazia incluir nos programas, frequentemente, obras suas - o que até certo ponto estaria bem porque algumas dessas obras teem real mérito mas aproveitava a circunstância para alugar depois os materiais dessas obras á Emissora por preços exorbitantes superiores por vezes ao preço de compra de outros materiais de categoria correspondente. Também recebeu quantias suplementares pelos raros concertos que deu apesar de ter um vencimento fixo em troca do qual nada fez de útil ou produtivo.

Parece-lhe pois que dispensando os serviços de uma pessoa, embora ilustre, que nada produzia, e que, ao mesmo tempo se tornava administrativamente pezada, não praticou violência ou injustiça quer na ordem artística quer na ordem administrativa. Da sahida do Snr. Ruy coelho, de facto, só resultaram vantagens.” (ANTT/AOS/CO/OP/7 -Acta da Reunião da EN, 04/06/1935).

As acusações a Rui Coelho provocaram a sua reacção assim que Henrique Galvão lhe comunicou a dispensa dos seus serviços a partir de 1 de Julho de 1935. A 26 de Junho de 1935 dirigiu-se ao Presidente do Conselho, apelando à sua “humanidade”, com o intuito de manter o seu trabalho na EN. Para o compositor e maestro, “O Estado Novo, não pode fechar na Emissora Nacional, as portas do Nacionalismo musical português, para as escarnar ainda mais, às toneladas desnacionalizantes dos discos estrangeiros, do “jazz” e do resto” (ANTT/AOS/CO/OP/7/4, carta de Rui Coelho a António de Oliveira Salazar, 26/06/1935). Para Rui Coelho, o motivo pelo qual a SMP não tinha cumprido a sua função devia-se ao facto de “nunca ter tido aquela secção, como as outras, um só escudo de subvenção mensal, para sua montagem e desenvolvimento” (ANTT/AOS/CO/OP/7 - Acta da Reunião da EN, 04/06/1935).

Não obstante a situação específica da SMP criticada pela administração liderada por Henrique Galvão, a necessidade de repertório a ser executado pelo “complexo orquestral” da EN constituía um dos principais problemas a resolver no domínio da produção musical da rádio pública.

No âmbito da “música ligeira”, cuja composição se destinava inicialmente à *Orquestra de Salão* dirigida por Lopes da Costa, o repertório englobava composições originais e arranjos de melodias populares de matriz rural e urbana, sobretudo dos números mais popularizados pelo teatro de revista. Tal como Lopes da Costa, os compositores e arranjadores que colaboraram neste período com a EN no âmbito da “música ligeira”, estavam ligados profissionalmente ao teatro de revista e tinham já

experiência nas rádios “minhocas” lisboetas tais como: Fernando Carvalho,¹⁵⁹ António Melo,¹⁶⁰ Frederico de Freitas,¹⁶¹ Venceslau Pinto¹⁶² e, numa segunda fase, Tavares Belo e Jaime Mendes (1903-1997).¹⁶³

José Lopes da Costa, o director da *Orquestra de Salão* da EN representou o paradigma, no âmbito da “música ligeira”, do maestro, compositor e arranizador da produção musical da EN, dependendo de si uma parte do repertório interpretado pela sua própria orquestra. No repertório que servia às actuações da supracitada orquestra, algum da autoria ou com arranjo de Lopes da Costa, contam-se arranjos de melodias populares urbanas ou de matriz rural, composições originais de fados orquestrados, *Fado o Variado, Rabela e Fado, Fados N.º 3 e Fadista Moderna*, de composições inspiradas em géneros coreográficos tidos como “tradicionais”, *Vira das Rendilheiras e Vira do Amor*, e de “canções ligeiras” compostas ou arrançadas para orquestra como *Amar e Dançar, Mangericos*, e.o.¹⁶⁴ Para além das composições originais, Lopes da Costa encarregou-se de produzir vários arranjos musicais para a sua orquestra de motivos “populares” (segundo a indicação que surge na partitura), como *Senhora micas e Senhor Queiroz*, a canção *Maria Cachucha, Corridinho – dança Algarvia, Cantiguinhas – 3 canções populares*, e.o., assim como arranjos de obras de outros compositores como *Aldeia pequenina*, de António Viana, *Chanson Indoue*, de Rimsky-Korsakov (AME/RDP/02276, s.d.), *Bairro Alto* (Opereta), de Venceslau Pinto, e.o.¹⁶⁵

A inexistência de directivas que regulem a actividade e selecção de repertório de “música ligeira”, dificultam o entendimento da selecção do repertório e o enquadramento da composição no âmbito da rádio estatal no período anterior a 1937,

¹⁵⁹ Começou a sua actividade no teatro de revista em 1935, com “Perna de pau”, para a empresa José Loureiro, em co-autoria com Jaime Mendes e António Lopes, no Teatro Apolo.

¹⁶⁰ Compunha para o teatro de revista desde 1931, com a revista “Ai-ló”, em co-autoria com Frederico de Freitas.

¹⁶¹ Estreou-se em 1927, com “Água Pé”, para a Companhia Satanela – Amarante, em co-autoria com Hugo Vidal, Angel Gomez, no Teatro Avenida (Bailados a cargo de Francis, que integraria posteriormente os Bailados Portugueses Verde Gaio).

¹⁶² Desenvolveu uma intensa actividade 20 a 40 nos géneros teatro-musicais, como a revista, Opereta popular, Mágica, etc.

¹⁶³ Jaime Mendes (1903-1997), flautista compositor e director de orquestra. Depois de concluir os seus estudos no Conservatório Nacional, ingressou na OSEN como flautista. Paralelamente, dedicou-se à composição música para o teatro de revista entre os anos 20 e 50, destacando-se, por exemplo, “*Viva o Jazz!*” (1931), *Pernas ao léu* (1933), *Viva a folia* (1934), *Cantiga da rua* (1943)”, e.o. (Rebello 2010:769). Compôs ainda música para vários filmes (Id. *ibid.*).

¹⁶⁴ As cotas das obras citadas são, respectivamente: AME/RDP/02200, s.d.; AME/RDP/02258, s.d.; AME/RDP/02263, 1936; AME/RDP/02199, s.d.; AME/RDP/02227, s.d.; AME/RDP/02247, s.d.; AME/RDP/02734, s.d.; AME/RDP/02286, 1937.

¹⁶⁵ As cotas das obras citadas são, respectivamente: AME/RDP/02256; AME/RDP/02257; AME/RDP/02262; AME/RDP/02295; AME/RDP/02182; AME/RDP/02276; AME/RDP/03939.

altura em que surge pela 1.^a vez a referência específica ao repertório recomendado para cada unidade do “complexo orquestral” (*Ordem de Serviço* n.º 8, 18/01/1937).

A tomada de posse de Henrique Galvão e a necessidade de impor uma “ordem administrativa” não só ao “complexo orquestral”, mas também a outros sectores de produção musical da EN teve implicações nas necessidades imediatas de repertório para a orquestra dirigida por Lopes da Costa, que passara de uma a duas actuações semanais em 1934, para uma média de 5 em 1935 (*Rádio Semanal*, 1934-1935). Neste sentido, assistimos, a partir de Junho de 1935, a um aumento do número de colaborações de outros compositores e arranjadores externos à rádio oficial, como Cruz e Sousa, Júlio Almada, Raul Campos, Mendes Canhão, Raul Ferrão, e.o.

O aumento das actuações das orquestras afectas à EN e consequente necessidade de repertório acentuou a importância do arranjo para orquestra de composições originais publicadas para piano ou piano e voz, provenientes do mercado da edição musical nacional (Sasseti e Valentim de Carvalho), internacional (Irmãos Vitale - Brasil) e do teatro de revista. Os arranjos musicais para a *Orquestra de Salão* realizados a partir de partituras para piano e canto são recorrentes no seu repertório, como *Madrugada Valsa* (1935) de Figueira Fabião (parte de piano- Sasseti), *O dia da espiga*, de Alves Coelho (1926) (parte de piano - Valentim de Carvalho), e.o.¹⁶⁶

Além da prática do arranjo de repertório corrente no âmbito da EN, compravam-se ocasionalmente partituras originais e o respectivo arranjo a editoras estrangeiras. É o caso de algumas composições de Ary Barroso (1903-1964) orquestradas pelo compositor, maestro, arranjador e pianista brasileiro Lyrio Panicali (1906-1984), para a casa editora brasileira Irmãos Vitale, como *Chiribiri Quaqua* (c.1936), *Como “vaes” você?* (c.1936), *Foi de Madrugada* (c.1936), e.o. obras de compositores brasileiros como Assis Valente (1911-1958), Herve Cordovil (1914-1979) e Paulo Barbosa (1900-1955).¹⁶⁷

A necessidade de “fixar os géneros de música dentro dos quais as diversas orquestras da Emissora Nacional deverão exercer a sua actividade” (*Ordem de Serviço* n.º 8, 18/01/1937) resultou do crescimento de concertos e do número de orquestras, existindo em 1937 vários agrupamentos dedicados exclusivamente à denominada “música ligeira”, como a Orquestra Ligeira, a Orquestra de Variedades e o Quarteto

¹⁶⁶ As cotas das obras citadas são, respectivamente: AME/RDP/02050; AME/RDP/02249.

¹⁶⁷ As cotas das obras citadas são, respectivamente: AME/RDP/02688; AME/RDP/02690; AME/RDP/02705.

Vocal Masculino (*ibid.*). Para além de Lopes da Costa, a EN passou a contar, em 1937, com a colaboração do músico da OSEN Fernando Carvalho, que dirigiria a partir daquele ano a Orquestra de Variedades e, ocasionalmente, a Orquestra Ligeira. Ao longo da sua actividade na EN, até aos anos 60, efectuou cerca de 250 arranjos e 290 composições originais (AME/RDP), incluindo repertório popularizado pela indústria fonográfica Norte-Americana, pelo teatro de revista e pelo cinema.

A prática do arranjo e da composição de repertório para as orquestras no âmbito da “música ligeira” exigiu assim a atenção de Henrique Galvão que procurou enquadrar no seu ímpeto reformista esta actividade, delimitando, em virtude do aumento do número de orquestras dedicadas àquele domínio musical, o repertório específico para cada uma.

Na sequência da ordem de serviço que visava definir os repertórios e competências artísticas das orquestras, Pires Cardoso, director interino da EN, convocou uma reunião no dia 5 de Março de 1936, com Isidro Aranha, substituto de Mota Pereira à frente da Secção Musical, contando com a participação de várias figuras do Serviço de Orquestras e do Serviço Musical, nomeadamente, Pedro de Freitas Branco, Frederico de Freitas, Venceslau Pinto, Lopes da Costa e Belo Marques em representação das Orquestras e Luís Gomes,¹⁶⁸ António Pereira,¹⁶⁹ César Mendonça (arquivista musical), António Valente (baterista da OSEN) e Jaime Mendes (flautista da OSEN). A matéria regulamentar que surge na sequência da reunião, procurou uniformizar os serviços respeitantes à prática da cópia e instrumentação que se tornava uma actividade cada vez mais importante na produção musical da EN.

“A título provisório, entrará em vigor a partir desta data a seguinte tabela para o pagamento de instrumentação e cópias de peças de música:

Cópias:

Partes de orquestra 1\$05 por página, incluindo papel

Partes de Piano 2\$10 por página, incluindo papel

Instrumentações:

Partituras 3\$00 por página, incluindo papel

Nos futuros trabalhos de instrumentação não pode ser dispensada a elaboração da respectiva partitura.” (*Ordem de Serviço* n.º 19, 10/03/1937).

¹⁶⁸ António Luís Gomes desempenhava funções na secção musical da EN nomeadamente, na discoteca. Foi primeiro violino da Orquestra do Teatro de S. João, no Porto e veio para Lisboa em 1894, com 18 anos, cidade onde estudou composição e integrou a Orquestra do São Carlos. Ano depois partiu para o Brasil para dirigir, em 1910, a orquestra do Teatro Apolo, no Rio de Janeiro. Já nos anos 20, foi contratado pela companhia de Operetas de Armando Vasconcelos, tendo feito carreira nos principais teatros associados ao género. (*Anuário Radiofónico Português* 1936:179).

¹⁶⁹ Foi director da “antiga Banda Marcial”, trompetista da Orquestra Sinfónica desde 1936 e desempenhou as funções de arquivista e encarregado das Orquestras da EN (*Anuário Radiofónico Português* 1938:159).

Mas o crescimento do número de orquestras implicou também a aquisição de partituras completas, ou seja, com as partes instrumentais, para as orquestras no domínio da “música ligeira”, e que espelhava a tendência de incluir nos programas repertório no âmbito do jazz. Acompanhando a tendência da BBC e dos seus programas de “música de dança”, nos quais se manifestava aquele tipo de repertório (*Rádio Semanal*, 21/03/1936), a EN adquiriu várias partituras das principais casas editoras europeias: *This way young lady*, de Armand Bernard com arranjo de Faustin Jean Jean (Editions Max Eschig-Paris) (c. 1936), *Funf von der Jazzband* de Theo Mackeben com arranjo de Harold Kirchstein (Editora Adolph Furstner- Berlin) (c. 1932), *Concerto Jazz: Original Hot Fox Trot*, de Pizzigoni (Edizioni Musicali “Aedo”- Milano) (1939), e.o.¹⁷⁰

4.2) A organização da composição durante a administração de Ferro (1941-1949)

A política radiofónica de António Ferro (1941-1949) teve um grande impacto no modo como foi reorganizada a composição no contexto da rádio pública em Portugal.

A fundação do Gabinete de Estudos Musicais (GEM), em 1942, enquanto projecto ideologicamente orientado no contexto do “aportuguesamento” da programação da EN, constituiu uma das principais mudanças na reformulação da política musical da rádio pública. Foi implementada por António Ferro e Pedro do Prado na orgânica da produção musical da EN, tendo a fundação do GEM tido lugar em conjunto com a fixação de novas orquestras, a remodelação de outras, a criação de novos programas radiofónicos, o reforço das parcerias institucionais com a FNAT e a SPN, e.o. O lançamento de novos programas radiofónicos, preenchidos sobretudo com música ligeira gerou uma dinâmica fora da acção do GEM, como os programas *Hora de Variedades*, *Passatempo Musical*, *Serões para Soldados* ou *Serões para Trabalhadores* (Anexo 27, faixa 1).

A criação do GEM deve ser equacionada enquanto estrutura que não pretendia centralizar toda a actividade da composição na EN, mas apenas orientar uma parte dela. Neste sentido, o regime de colaboração delineado no final dos anos 30 por Henrique

¹⁷⁰ As cotas das obras citadas são, respectivamente: AME/RDP/0248; AME/RDP/03232; AME/RDP/03951.

Galvão, prevendo arranjos de obras para as orquestras consoante as necessidades do serviço musical continuou a existir ao longo dos anos 40. A ausência de datação de uma parte considerável das obras que deram entrada na EN não permite deduzir com precisão o número anual de entrega de partituras no âmbito da “música ligeira”. Não obstante, as obras datadas e registadas revelam que os compositores que colaboravam com maior intensidade com a secção de “música ligeira” do GEM, e que eram os maestros das orquestras da EN, compunham várias obras que não davam entrada na recém-criada estrutura de apoio à composição, e que também se destinavam às orquestras e aos programas musicais. A tentativa de orientar a composição e arranjo musical no âmbito do projecto do GEM, no sentido de aporuguesar o repertório, não resultou na proibição dos repertórios ligados ao *jazz* e à denominada “música de dança” norte-americana (Ferro 1950:20).

No âmbito da EN não se verificou a intolerância dos regimes fascistas para com os estilos musicais relacionados com o *jazz* (*vide* Capítulo V), embora existissem sectores mais conservadores da sociedade, ligados à Igreja Católica, que expressaram repúdio a essas práticas musicais (Faria 1938). Noutros contextos ditatoriais, como em Itália de Mussolini e na Alemanha de Hitler, existiu, com o início da II Guerra Mundial, uma preocupação com os géneros musicais provenientes do exterior, principalmente com a censura aos denominados géneros de dança (Borgna 1992:178). A questão da censura e da proibição de composição de repertório tendo como modelo os estilos do *jazz*, conduziu, em Itália, à proibição de dançar em público, em 1940, ao encerramento de estabelecimentos nocturnos, à proibição de reproduzir fonogramas comerciais e tocar música americana - *jazz* - na rádio, (Bergmeir e Lotz, 1997; Walter 2004), existindo uma grande dificuldade política em “controlar” a expansão da “música ligeira” local com influência norte-americana.

Noutro caso, como observa McCann acerca da realidade brasileira, as acções de condicionamento na composição do repertório musical nunca precisaram de ser decretadas, sendo que os compositores associados à rádio, apesar da censura prévia, alteraram a abordagem à composição, evitando futuros “problemas” com os censores, numa espécie de auto-censura prévia (McCann 2004:65).

No caso da rádio pública em Portugal não existem indícios que tal censura ou rejeição tivesse tido lugar na actividade dos compositores no contexto da EN durante o período em estudo. De todos os interlocutores entrevistados, apenas Nini Remartinez fez referência à ideia de uma “auto-censura prévia” quando referiu numa entrevista,

quando questionada acerca do ambiente político e do papel da censura: “você não está a ver o que era aquilo. Já sabíamos que não se podia falar em determinados assuntos... Podia estar alguém a ouvir. Nunca soube de ninguém que tenha tido problemas na Emissora, nem músicos, nem compositores. Já sabíamos o que não podíamos fazer e dizer” (Entrevista a Nini Remartinez, 11/02/2006).

A cantora do dueto vocal *Irmãs Remartinez*, que alcançou grande visibilidade nos anos 40, explica que algumas das canções que cantavam e que não provinham do GEM, maioritariamente em inglês, com arranjos próximos do *swing* e popularizados por orquestras norte-americanas como as de Benny Goodman, Cab Calloway, Glenn Miller, e.o., surgiam de modo bastante informal:

“Com os nossos duetos como o *Sentimental Journey* ou *Paducah*, comprávamos os discos de 78 [r.p.m] das Andrew Sisters, ou outras e em casa tirávamos as linhas das vozes, ao piano. Depois ensaiávamos e na Emissora falávamos ao Tavares Belo. Era só dar as linhas vocais e ele fazia o arranjo para orquestra...depois ele via se aquilo resultava bem. Era assim que nasciam alguns desses números que depois cantávamos nos serões (...). ” (Entrevista a Nini Remartinez- 11/02/2006)

A emissão na EN de géneros e estilos musicais norte e sul-americanos forneceu uma matriz estilística para alguns dos arranjos e composições ao longo dos anos 40 fora do projecto do GEM, em particular o *swing*, o tango, o bolero, e.o. (*vide* Capítulo 6).

Alguns dos principais nomes que ali colaboravam tiveram, desde os anos 30, contacto com os géneros e estilos musicais disseminados pelas indústrias transnacionais da música, tendo começado as suas carreiras como músicos nos clubes e casinos. Tavares Belo foi um desses maestros que, para além das orquestras Toselli e Portugal que actuaram sobretudo nos anos 30, organizou e dirigiu nos anos 40 a *Orquestra Swing* constituída maioritariamente por músicos da EN, representados pela Agência de Publicidade Artística (APA). O maestro e compositor da EN, convidado pela APA, tinha assegurado em 1946 os programas de “Variedades APA” transmitidos pelo Rádio Club Português (*Rádio Nacional*, 15/12/1946), e actuava desde 1948 no salão de Chá do Chave d’ouro e, durante o verão, no Casino Peninsular da Figueira da Foz (*Rádio Nacional*, 31/07/1948), onde apresentava com regularidade alguns dos cantores que acompanhava na EN.

A missão ideológica do “aportuguesamento” era o reflexo de um conflito que devia, como referiu António Ferro em 1942, defender a música nacional sem no entanto roubar aos ouvintes a “imaginação internacional” (Ferro 1950:40). Como veremos, mesmo no âmbito da missão do “aportuguesamento dos repertórios” levada a cabo pelo

no GEM, a referência a estilos musicais internacionais em voga, como o *swing*, não deixou de estar presente nos arranjos musicais.

Em parte, encontramos nos anos 40 um António Ferro mais distante da admiração dos anos 20 pelo cosmopolitismo musical e novas formas expressivas cosmopolitas que o fascinaram, em particular o *Jazz Band*, esse “arco voltaico do Universo” (Ferro 1987/1922:216). A sua reacção a estes repertórios nos anos 40 não se torna, todavia, feroz, nem procura uma implementação totalizante da via nacionalista que pretendia para o seu projecto de “aportuguesamento” (Ferro 1950:37-8). O “aportuguesamento” pretendido surge como uma reacção à falta de produção de música considerada “portuguesa”, por oposição às músicas norte e sul-americana, francesa e italiana, que surgiam regularmente na emissão (Id. *ibid.*).

Em suma, ainda que António Ferro e Pedro do Prado tenham formalizado uma intenção política de orientar a composição musical no âmbito do GEM, os dados recolhidos demonstram que fora da sua acção política existiram vários compositores que, apesar de o integrarem, se dedicavam a outros géneros musicais influenciados pela expansão das indústrias culturais.

4.2.1) “Activar a produção nacional”: os Concursos de Composição da Emissora Nacional (1942-1949)

Os discursos acerca do panorama da composição em Portugal iam, em geral, de encontro à noção de “penúria” referida por António Ferro. Segundo o musicólogo Paulo Ferreira de Castro, o domínio da rede de encomendas de composições, que se verificava através do SPN/SNI e da EN, assim como de eventos criados por organismos estatais para aliciar os compositores, conduziram, no âmbito da música erudita, “a três opções fundamentais: colaborar com convicção, oportunismo ou resignação, nas realizações mais ou menos propagandísticas do Estado Novo; ousar de algum modo na obra e na atitude artística o gesto de contestação aberta ao regime e à sua orientação estética (positiva ou defectiva); ou, simplesmente, «compor para gaveta»” (Ferreira de Castro e Nery 1991:170-1).

A promoção de iniciativas estatais que visassem o lançamento das condições para a produção de um “património musical” introduziu mudanças significativas no “campo musical” português (Silva 2005). As encomendas realizadas a compositores por

instituições com vocação de divulgação e disseminação musical ou por ocasião de eventos propagandísticos, como o SPN ou as *Comemorações dos Centenários* em 1940, constituíam uma referência para António Ferro. O decisor pretendia, na EN, manter uma produção regular orientada para a formação do “património musical” extraído “da inesgotável mina das nossas melodias populares” (Ferro 1949).

Em 1949, último ano da sua actividade, reconheceu a importância das *Comemorações Centenárias* e da anterior administração da EN, referindo-se em particular às recolhas levadas a cabo por Armando Leça, como primeiro passo no sentido da criação de um nacionalismo musical:

“Já se tinham recolhido antes, é justo dizê-lo, na Direcção anterior à minha, por ocasião das Comemorações Centenárias, directamente, nas suas fontes, motivos populares ainda não harmonizados nem intelectualizados, recolha esta necessária para vir a acontecer, lentamente, com a música portuguesa o que há muito já aconteceu com a música russa ou espanhola. Criar ou recriar essa música da qual, na verdade, precisávamos, constantemente exigida, até pelo maior dos críticos, o meu próprio nacionalismo, convidando, estimulando os compositores portugueses a extrair da inesgotável mina das nossas melodias populares, assuntos, frases a desenvolver, para as suas canções, seus poemas sinfónicos ou sinfonias” (Ferro 1949).

As *Comemorações dos Centenários* em 1940, cuja parte musical incluída na secção “Festas e Espectáculos” foi coordenada por Júlio Dantas¹⁷¹ e entregue a Frederico de Freitas (Freitas Branco 1982), constituíram um marco importante da afirmação da linha nacionalista, tendo sido encomendadas várias obras como o *Poema Sinfónico 1140* de Venceslau Pinto, músico, maestro e compositor da EN, ou o *Poema Sinfónico 1640* de Luís de Freitas Branco (Silva 2005:441-44).

No mesmo ano, o Círculo de Cultura Musical, uma sociedade e promotora privada de concertos patrocinada pelo SPN, fundado por Elisa Sousa Pedroso, lançava o Prémio Anual de Composição. A iniciativa visava comemorar o 50.º Concerto do CCM bem como homenagear a realização propagandística dos centenários (Leiria 1944:XV). No primeiro ano do evento, o prémio foi atribuído ao compositor Fernando Lopes-Graça, com o *Concerto n.º 1* em Sol, para piano e orquestra, autor que viria a ser novamente agraciado em 1942 e 1944, respectivamente com as obras *História Trágico-Marítima*, sobre poema de Miguel Torga, e *Sinfonia*.

¹⁷¹ Sobre este assunto cf. Dantas (1940) «A música nas Comemorações centenárias», *Revista dos Centenários*, n.º 3, Março, baseado no artigo do autor publicado no periódico *Primeiro de Janeiro* de 29/02/1940.

A iniciativa privada do CCM em 1941 teve, um ano depois, a resposta da EN que lançou, por iniciativa da nova administração liderada por António Ferro, um concurso de composição, englobado no âmbito da “política do espírito”:

“Em curto período de tempo, a nova direcção da Emissora nacional tem desenvolvido, com aplauso geral, uma vasta acção reformadora. Não só no que respeita á organização criteriosa de programas, por forma variada e de molde a cumprirem a sua missão, simultaneamente cultural e recreativa, doutrinária e artística, mas ainda quanto a realizações de interesse espiritual- pode dizer-se que a Emissora Nacional, ainda em período de experiência da sua nova fase, tem contribuído para a elevação do nível mental português. Adentro desse critério foram instituídos agora pela Emissora Nacional sete «Prémios Musicais», à semelhança dos Prémios literários e artísticos que desde há oito anos o SPN vem atribuindo. Dá-se, assim, cumprimento a mais um aspecto de programa traçado por António Ferro quando, em Junho do findo ano, tomou posse do cargo de Director da Emissora Nacional: «... Não deve a Emissora limitar-se ao papel passivo de servir a cultura alheia, mas também chamar a si, colaborando na obra de ressurgimento nacional, a nobilíssima função de estimular e de criar»” (*Rádio Nacional*, 01/03/1942).

O objectivo central consistia em tornar a rádio pública num centro de estímulo da produção musical erudita, integrando esta actividade “na obra do ressurgimento musical”, sendo que a criação dos prémios de composição serviriam de mote ao lançamento, no ano seguinte, do GEM. A sua criação compreendia uma resposta ao problema do “papel passivo de servir a cultura alheia” por oposição à política de acção nacionalista e nacionalizadora da EN.

Os prémios musicais de 1942, de “nobre intenção nacionalista” (*ibid.*) tinham como objectivo “(...) estimular a produção musical portuguesa, contribuindo para o seu desenvolvimento e para integrar no verdadeiro espírito da renovação do país (...)” dividindo-se em sete prémios, com os respectivos valores monetários:

“1º Prémio D. João IV (Música Sacra)- 3.000\$00
2º Prémio Carlos Seixas (Música de Câmara)- 3.000\$00
3º Prémio Sousa Carvalho (Ópera em um mínimo de três actos)- 10.000\$00
4º Prémio Marcos Portugal (ópera em 1 ou 2 actos)- 5.000\$00
5º Prémio Domingos Bontempo (Música sinfónica ou dramática de Concerto)- 5.000\$00
6º Prémio Francisco de Lacerda (canção Erudita)- 1.500\$00
7º Prémio Rey Colaço (Canção Popular)- 1.500\$00”
(*Rádio Nacional* 01/03/1942).

A Comissão administrativa da EN nomeou os prémios com nomes de figuras consideradas historicamente relevantes para História da Música em Portugal e definiu, em detalhe, o objectivo específico, sublinhando através deles o carácter “português” pretendido:

“§1º As obras de música sacra serão obrigatoriamente para vozes sem acompanhamento, em escrita polifónica. O texto e o rito serão os da religião tradicional do país.

§2º O Prémio Carlos de Seixas destina-se às obras de música de câmara em forma sonata, quer sejam para um ou mais instrumentos

§3º As obras concorrentes ao Prémio Sousa Carvalho serão escritas obrigatoriamente sobre texto português

§4º A condição expressa no § anterior é extensiva ao prémio Marcos de Portugal

§5º O Prémio Bontempo compreende a sinfonia, o Poema sinfónico, a «Suite», a abertura, a rapsódia, o concerto, a oratória, a cantata, a melodia vocal com acompanhamento de orquestra e de um modo geral todos os conjuntos vocais e instrumentais de concerto.

§6º O prémio Francisco de Lacerda refere-se à canção ou melodia profana, de carácter elevado, a uma ou mais vozes, com ou sem acompanhamento.

§7º O prémio Rey Colaço obriga á harmonização ou ao tratamento polifónico, para uma ou mais vozes, com ou sem acompanhamento, de uma melodia popular portuguesa de reconhecida autenticidade” (*ibid.*).

Atentando à base do concurso, o enfoque de alguns prémios no “rito da religião tradicional do país”, “texto em português”, “melodia popular portuguesa de reconhecida autenticidade”, marcavam o espírito vincadamente nacionalista do concurso.

A análise e selecção das obras a concurso eram efectuadas por um júri que reunia algumas figuras de destaque da estrutura directiva e musical da EN, tornando-o numa das mais relevantes iniciativas do género na década de 40:

“O júri será constituído por cinco membros: o Presidente da Direcção da Emissora Nacional, que poderá fazer-se representar pelo chefe da secção de Programas Musicais, o Director da Orquestra Sinfónica Nacional e três individualidades escolhidas pela Emissora nacional entre músicos portugueses de reconhecido prestígio. O Presidente da Direcção da Emissora Nacional, ou chefe da Secção de programas musicais presidirá ao júri votando apenas em caso de empate. Servirá de Secretário o vogal mais novo.” (*ibid.*).

De acordo com as bases do concurso, as obras que fossem premiadas nas respectivas categorias, seriam “executadas pela Emissora Nacional, em data a determinar, de acordo com a sua maior ou menor facilidade de execução” (*ibid.*).

Na sua segunda edição, em 1943, a quantidade de concorrentes que participaram na iniciativa promovida pela EN revelava que o concurso se tornara numa referência para os compositores, incluindo alguns que estavam já integrados na estrutura de produção musical da EN, como Filipe Rosa Carvalho, Frederico de Freitas ou Artur Santos:

“Ao «Prémio de D. João IV» concorreram 21 compositores com 57 obras. O prémio de três mil escudos foi atribuído por unanimidade ao sr. Filipe Rosa de Carvalho pelo hino «Vexília Regis prodeunt»

O «Prémio de Domingos Bomtempo», no montante de cinco mil escudos, foi conferido por maioria ao sr. Frederico de Freitas, pelo seu «Quarteto Concertante». Concorreram a este Prémio 23 compositores, cada um dos quais com uma obra.

A sr^a D. Ester Coelho Campos, obteve, por maioria, o «Prémio Francisco Lacerda», de mil e quinhentos escudos. O seu trabalho, intitulado «Canção D. Dinis» foi premiado entre 29 obras, de 22 concorrentes.

Finalmente, o «Prémio Rey Colaço» a que concorreram 10 compositores com 12 produções, foi atribuído, também por maioria ao sr. Artur Santos, pela sua «Canção do Bêrço»” (*Rádio Nacional*, 19/03/1944).

O *Concurso de Composição* não teve nenhuma edição, por falta de concorrentes, em 1945 e 1947 (Leiria 1947:XXIII), sendo apenas anunciado o *Concurso de Composição* de 1948 (*Rádio Nacional*, 04/12/1947), mantendo os mesmos seis prémios de composição.

4.3) O Gabinete de Estudos Musicais (1942-1949): a definição de um projecto

O GEM, fundado em 1942, adquiriu no contexto da EN um papel fundamental enquanto reflexo dos valores e ideologia nacionalista no âmbito da política cultural do Estado Novo, e do projecto de propaganda delineado por António Ferro, prevendo o apoio à composição na EN e a criação de um repertório musical “verdadeiramente português”. O lançamento desta estrutura de composição pode ser lida a partir de duas perspectivas complementares: a criação de um corpo de repertório nacionalista alinhado com a política cultural delineada por António Ferro e a organização da composição tendo em vista a produção musical da EN, assim como a orientação da sua programação.

A mediação ideológica dos símbolos nacionalistas traduzidos no plano do “aportuguesamento” da “música ligeira” e erudita, como de resto acontecera com outras iniciativas integradas no âmbito institucional do SPN/SNI (Alves 2007), tornou-se central na construção do nacionalismo musical integrado projecto do GEM. O “aportuguesamento” do repertório musical e dos programas radiofónicos, enquanto projecto enquadrado no ressurgimento da identidade nacional, assentava em pressupostos de autenticidade, procurando inspiração nas melodias de matriz rural, encontrava no GEM o espaço para fazer entrar no domínio da rádio pública a orientação que podia estruturar e ter um considerável impacte na organização da produção musical e, em particular, da própria composição. Segundo Gellner, “uma cultura erudita moderna, dinâmica e “sobre rodas” (...) celebra a si própria com canções e danças que pede emprestadas (...) a uma cultura popular que crê, ingenuamente, estar a perpetuar, defender e reafirmar” (Gellner 1993:82). Os novos meios tecnológicos produziram eles próprios novas acepções, aplicações e modos de inculcação de ideologias, servindo

como elemento de mediação de ideários com vista a uma pretendida hegemonia e sentimento de unidade cultural (Hobsbawm e Ranger 1983). Como explica a antropóloga Anne-Marie Thiesse, nos processos de construção do nacionalismo, “o Povo desempenha o fóssil vivo (...), é a expressão mais autêntica da relação íntima entre uma nação e a sua terra” (Thiesse 1999:159). No entanto, se o lançamento das primeiras recolhas etnográficas e colecções de melodias populares coligidas no séc. XIX marcam a modernidade que se afirma pelo resgate e invenção da tradição (Id. *ibid.*), o séc. XX assistirá à intervenção do estado no sentido de utilizar essas mesmas recolhas e instrumentalizá-las enquanto parte de um amplo projecto do Estado-nação (Bohlman 2004:119). Num período marcado pela guerra, a rádio tornou-se um meio de afirmação da identidade nacional através de estratégias e políticas culturais do Estado (Id. *ibid.*). Segundo António Ferro, era necessário fazer ouvir a “voz de Portugal” e, como tal, a EN era o modo de fazer lembrar quem se “[esquece] da nossa existência ou da nossa vitalidade uma vez que atravessamos um momento em que ouvir a rádio é sentir palpitar o coração das nações, conhecer o seu estado de alma” (Ferro 1950:24). O GEM era mais uma das estruturas que fariam, segundo António Ferro, “palpitar o coração” de Portugal.

No entanto, o GEM deve ser enquadrado na consequência da reestruturação da produção musical da EN e marcado pela existência prévia um “complexo orquestral” dedicado a repertórios distintos, pela colaboração de maestros também compositores e arranjadores, e pela afirmação do modelo, na “música ligeira”, do cantor com orquestra. A juntar aos factores decisivos de influência está também o predomínio e fixação da “canção” enquanto unidade musical comum aos programas radiofónicos.

No caso da “música ligeira”, o GEM desempenhou uma função preponderante, uma vez que ali deram entrada várias obras para serem interpretadas pelo “complexo orquestral” e pelos grupos vocais ou cantores solistas, ainda que não fosse a única fonte da composição do repertório necessário para os programas radiofónicos. Neste sentido, urge esclarecer que António Ferro e Pedro do Prado não pretendiam que todas as composições e arranjos musicais na rádio pública tivessem como destino o GEM. A par das obras compostas para o GEM, continuou, fora dele, uma intensa actividade de arranjo musical e composição, efectuado principalmente pelos directores musicais das orquestras da EN. Não é, no entanto, possível saber ao certo o total de obras compostas fora do âmbito do GEM, uma vez que uma grande parte das partituras não têm data.

O objectivo primordial do GEM era colmatar a falta de repertório para as orquestras, de modo a substituir uma parte da música estrangeira que conferia a tal

“imaginação internacional” referida por António Ferro. Os problemas a resolver, em virtude da presença considerada excessiva da música proveniente de outros países, eram colocados e sintetizados pelo novo director da EN, em 1942, com as seguintes questões:

“Substituir essa música frenética por música ligeira portuguesa que possua a mesma sedução? Substituí-las por melodias nossas que não se limitem a ser regionalistas, folclóricas (música preciosa que tem o seu lugar), mas que tanto possam ser ouvidas com agrado em Lisboa, como em Paris, Berlim, Roma, Londres ou Nova Iorque?” (Ferro 1950:39).

Para António Ferro, a substituição da “música americana e de outros países” (Id. *ibid.*) impunha-se e necessitava de um plano de acção. A organização desta estrutura implicaria a conjugação de diversos serviços da EN com o propósito de enquadrar a sua actividade e estabelecer os seus objectivos. Para a reunião de enquadramento da acção do GEM foram convocados vários colaboradores dos Serviço de Produção e Secção Musical da EN (*Rádio Nacional*, 22/03/1942).

Não é conhecido nenhum documento que regule a relação do GEM com os restantes serviços. No entanto, a orgânica da nova estrutura de apoio à composição englobava a criação de 4 secções distintas, direccionadas para a recolha e catalogação, harmonização, publicação e gravação, restando apenas uma para a composição e “aportuguesamento” da “música ligeira” (*ibid.*).

O funcionamento do GEM evidenciará, pelo menos no momento do seu lançamento, uma ideia de fluxo de repertório que percorre desde a catalogação, harmonização e publicação, até à gravação de fonogramas com o objectivo de se “obter um fundo de música portuguesa” (*ibid.*):

“A uma delas compete a catalogação de trechos de música popular do nosso país, verdadeira recolha do folclore nacional.

Uma vez devidamente harmonizadas, essas melodias, a que se procurará conservar todo o sabor, a beleza da forma e a graça da inspiração, serão publicadas, em edições periódicas, criteriosamente coligidas e anotadas.

Outra secção do «Gabinete de Estudos Musicais» cuidará da publicação de partituras da nossa música erudita, dos contrapontistas de Coimbra, Évora e Vila Viçosa aos autores de óperas portuguesas do século XVIII. Com a edição destes «cadernos», contribuir-se-á notavelmente, para a divulgação de obras admiráveis, hoje apenas conhecidas de alguns estudiosos.

A terceira secção preocupar-se-á, principalmente, com o desenvolvimento da nossa música ligeira. (...) Finalmente, à quarta secção compete os serviços de gravação, a fim de se obter um fundo de música portuguesa, de harmonia com a actividade das restantes secções. Visa-se assim a perpetuar, de algum modo, os trabalhos por elas recolhidos ou mandados elaborar e que poderão substituir, pelo menos em parte, as gravações habituais, nem sempre feitas criteriosamente” (*ibid.*).

O esboço inicial, que revela “mais uma iniciativa que justifica plenamente o papel da cultura nacionalista que a Emissora se propõe efectuar” (*ibid.*), seria alvo de

ajustes ao longo da década de 40, sobretudo ao nível da actividade e escopo de cada uma das 4 secções.

Confrontando este modelo com a nota à margem do programa escrita por António Ferro para *Concerto do Gabinete de Estudos Musicais*, no TNSC, em 11 de Dezembro de 1949, e com o livro de entrada de obras musicais depositado no Arquivo Histórico da RDP, o modelo inicial sofreu algumas alterações. O GEM apresentava então 4 secções principais mas com outra divisão interna: 1.^a Secção- Recolha e harmonização do folclore; 2.^a Secção- Composição e transcrição de música erudita; 3.^a Composição de música ligeira; a 4.^a secção ficava encarregue das edições musicais não havendo já vestígios da intenção inicial de gravar em fonogramas o repertório produzido no âmbito do GEM e a sua utilização nos programas radiofónicos.

Também no âmbito da 2.^a Secção, António Ferro referiu que a sua acção tinha ido para além do incentivo à composição, revelando o trabalho desenvolvido por Filipe Rosa de Carvalho (1892-1980)¹⁷² que “(...) tem realizado uma obra paciente, séria, que constituirá uma revelação, um acontecimento quando for tocada ou publicada (...)” nomeadamente, “no domínio da investigação musical, na busca, retoque ou cópia das velhas partituras dos nossos compositores clássicos, dos nossos contrapontistas” (Ferro 1949).

O GEM funcionava com duas modalidades distintas de colaboração. No domínio das composições incluídas no âmbito da 1.^a e 2.^a secções, englobando as composições originais e as harmonizações baseadas em recolhas de música de matriz rural, foi delineado um regime de colaboração fixa, que, segundo António Ferro não exigia “(...) nem livro de ponto nem outras obrigações burocráticas, apenas o dever de apresentar,

¹⁷² Filipe Rosa de Carvalho (1892-1980), compositor, organista musicólogo e professor. Em 1904 ingressou no Colégio do Salesianos Órfãos de São Caetano, em Braga, transferindo-se em 1905 para Lisboa, onde estudou no Seminário do Sagrado Coração de Jesus. Apesar de ter já iniciado os seus estudos musicais, o encerramento do seminário em 1910, devido à implantação da República, conduziu-o a Itália, onde integrou a comunidade salesiana de Turim, tendo também estudado música em Bolonha, onde concluiu os seus estudos como organista. Depois de uma passagem por Macau, regressou a Portugal, onde actuou frequentemente como organista, em particular na Igreja de Nossa Senhora de Fátima (1938-1941). De 1936 a 1950, desempenhou a função de docente de órgão no Conservatório Nacional. (Villalobos 2010a:257). Iniciou a sua colaboração com a EN como organista em 1940, tendo dois anos depois iniciado a sua actividade no âmbito do GEM. Pouco se conhece do trabalho desenvolvido no GEM, no entanto, encontram-se depositados no Arquivo de Música Escrita da RDP transcrições datadas de 1944 de música do Século XVIII para 6, 12, 24 Clarins e Timbales (de autor anónimo). De 1945, datam as transcrições de música dos séculos XVIII e XIX de Clarins e Timbales com fagotes, trompas e trombones. Estas obras, divididas respectivamente em 1.^a e 2.^a intitulam-se *Clarins e Timbales em Portugal Séc. XVIII* e *Clarins e Timbales em Portugal Séc. XVIII e XIX* (AME/RDP/ s/n 177-178). No âmbito do Concurso de Composição da EN de 1943, obteve o primeiro lugar, entre 21 compositores com 57 obras, no prémio *D. João IV*, com a obra *Vexilla Regis Prodeunt* (Rádio Nacional, 19/03/1944).

anualmente, diversas obras ou até uma se, pela sua importância, for julgada suficiente” (*ibid.*).

No âmbito da “música ligeira”, enquadrada na 3.^a Secção daquele gabinete, o regime de colaboração aplicado consistia na apresentação periódica de composições e arranjos inspirados ou baseados em melodias de matriz rural, bastando a “(...) simples apresentação, ao Gabinete, das suas composições, rapidamente examinadas, para estas lhe serem logo pagas segundo a tabela estabelecida ou, em casos raros, pelo valor excepcional que se lhes atribua.” (*ibid.*).

Na documentação analisada, não foi encontrada nenhuma referência à tabela de pagamentos do GEM, pelo que não é possível saber quais os valores estipulados em cada uma das secções. Por outro lado, fica por apurar de modo mais profundo o funcionamento interno do GEM, ou seja, quem eram os responsáveis pela verificação e exame do repertório que dava entrada na 3.^a secção. No entanto, a partir de 1947, Pedro do Prado, o mentor do projecto, e possivelmente uma das pessoas responsáveis pelo controlo das obras que ali davam entradas, contou com a ajuda de Maria Antonieta de Lima Cruz (1900-1957)¹⁷³ que o auxiliou na organização e catalogação do repertório do GEM. Como referiu António Ferro em 1949, no ano em que foi decidido o seu afastamento da EN: “É também justo assinalar que toda esta obra tem sido animada pela competência, a perseverança e o entusiasmo de Pedro do Prado, que pode considerar-se um asceta da música, obra em que tem sido esforçadamente coadjuvado por Maria Antonieta de Lima Cruz” (*ibid.*).

¹⁷³ Maria Antonieta de Lima Cruz (1900-1957), pianista, compositora, arquivista musical e produtora de programas radiofónicos. Terá iniciado os estudos musicais com a sua mãe, a pintora e cantora Adelaide de Lima Cruz “apreciada nos salões de Lisboa de finais do século XIX e princípios do século XX” (*Açoriano Oriental*, 20/10/2011). Foi nos salões lisboetas que se apresentou pelas primeiras vezes como pianista e compositor, acompanhando por vezes a sua mãe. Aproximadamente em 1920, ganhou uma bolsa do Estado para prosseguir os seus estudos de composição com o francês Florent Schimdt (1870-1958), regressando a Portugal ainda na década de 20, onde colaborou como pianista em vários concertos, de entre eles alguns organizados por Ema Romero da Câmara Reis. Em 1926 foi premiada no Concurso Nacional de Composição (Villalobos 2010b:353), continuando depois a sua carreira como compositora, em parte dedicada também à crítica musical em Portugal, e como correspondente musical de alguma imprensa estrangeira. Nos anos 40 ocupou diversos cargos como, a direcção da liga Os Amigos da Música, “conservadora do Museu Instrumental (1942-1957) e da Biblioteca do Conservatório Nacional (c. 1942-1957)” (*ibid.*). Ingressou na Emissora Nacional em 1947 para auxiliar como arquivista musical e colaboradora do Gabinete de Estudos Musicais, participando e organizando também alguns programas radiofónicos (*Açoriano Oriental*, 20/10/2011). Escreveu e editou vários estudos de carácter histórico sobre compositores portugueses, publicando dois anos antes da sua morte *História da música portuguesa*, uma das suas obras de maior dimensão. Uma parte da sua produção como compositora revela um particular interesse pelo passado, patente nos doze candernos de canções inspiradas na lírica trovadoresca *Cantigas de Amigo* (I-XII), *Dois sonetos de Camões*, e.o. (Villalobos 2010b:353).

A acção do GEM no contexto da rádio pública representou a mais significativa medida da administração de António Ferro no sentido de institucionalizar a composição, revelando também uma nova relação institucional dos compositores com a EN no contexto da sua produção musical.

4.3.1) A produção de “música ligeira” no âmbito do GEM

O “aportuguesamento da música ligeira” constituiu o principal desígnio da 3.^a secção do GEM. Uma análise quantitativa ao repertório permite observar que o maior fluxo de produção ocorreu entre 1942 e 1948, altura em que vários programas se estabilizaram e alcançaram grande visibilidade junto das populações urbanas a que se destinavam.

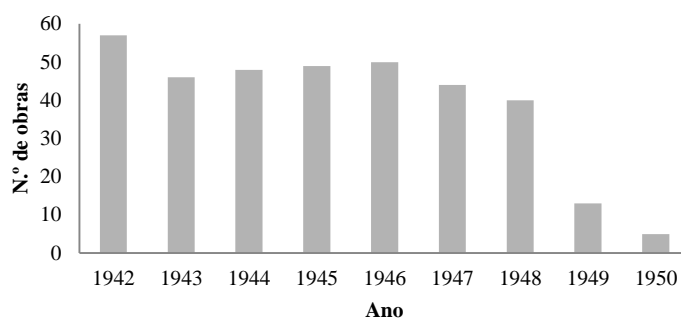


Gráfico 3- Actividade da 3.^a Secção do GEM (1942-1950)

Não obstante a entrada regular de arranjos para os agrupamentos musicais da EN (Apêndice 5), a interpretação dos dados revela que os mesmos compositores e arranjadores compunham também para a rádio pública fora do âmbito do GEM, repertório que, preenchendo os requisitos daquele projecto, não dava ali entrada. Um dos exemplos que ilustra esta tendência é o livro de registo de entrada de arranjos para a Orquestra Típica Portuguesa que elenca de A a Z o repertório da referida orquestra, mas que não deu entrada no GEM, ainda que integrasse a programação dos principais eventos da rádio estatal (Arquivo Histórico RDP, Repertório da Orquestra Típica Portuguesa, s.d.).

A ligação entre o repertório entregue na terceira secção do GEM e as restantes estruturas de produção musical da EN evidencia, quando observamos as principais

tipologias instrumentais/vocais, que os compositores utilizavam os arranjos vocais para dar expressão ao projecto de “aportuguesamento da música ligeira”.

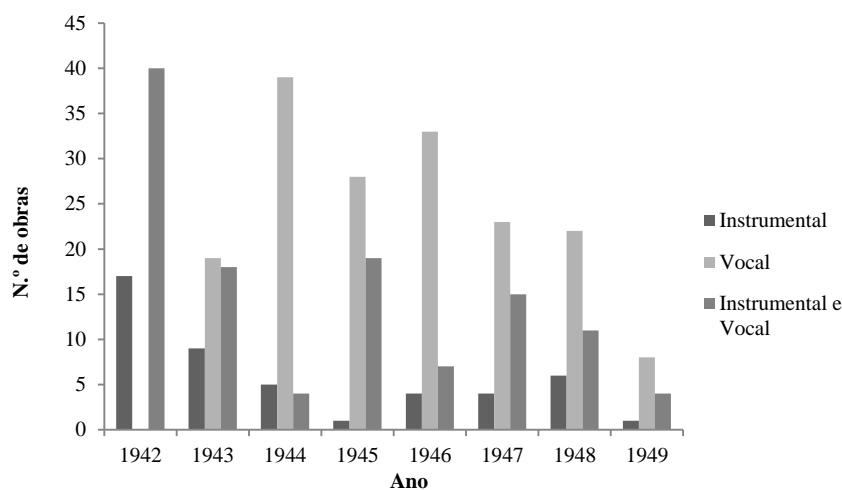


Gráfico 4 - Tipologia comparativa do repertório composto para a 3.ª Secção do GEM (1942-1949)

Segundo o gráfico apresentado, uma parte considerável do repertório escrito para a 3.ª Secção do GEM era vocal (51%), correspondendo o restante a instrumental/vocal (35%) e a instrumental (14%). A leitura dos dados permite analisar qual o papel deste organismo e qual a sua ligação às estruturas de produção musical da EN, em particular ao “complexo orquestral”. A predominância do repertório exclusivamente vocal realça a relevância e visibilidade que os grupos vocais e cantores solistas atingiram nos 40 aos microfones das rádios, enquanto fenómeno inspirado pela produção no âmbito das indústrias transnacionais da música (*vide* Capítulo 6).

Os grupos vocais, a par do que aconteceu com as orquestras e outros agrupamentos da EN, estiveram sujeitos a várias alterações no âmbito da rádio pública (*vide* Capítulo 6), combinando na sua maioria vedetas que já tinham carreira radiofónica, sendo depois organizados em grupos como o Quarteto Vocal Masculino, Quarteto Vocal Feminino, o Trio Vocal, e.o.

Neste sentido, algumas partituras analisadas contêm a inscrição do grupo vocal a que se destinavam, evidenciando a relação entre compositores e intérpretes. Por sua vez, os compositores com maior produção no âmbito da 3.ª Secção do GEM estavam ligados a uma das orquestras da EN, como o caso de Belo Marques e a *Orquestra Típica Portuguesa* ou de António Melo, Fernando Carvalho ou Tavares Belo e a *Orquestra Ligeira*.

Do total de obras que deram entrada na 3.^a secção do GEM, 62% foram compostas por Belo Marques, sendo as restantes de António Melo (8%), Silva Marques (6%), Tavares Belo (6%), e Armando Rodrigues (4%), como demonstra o gráfico:

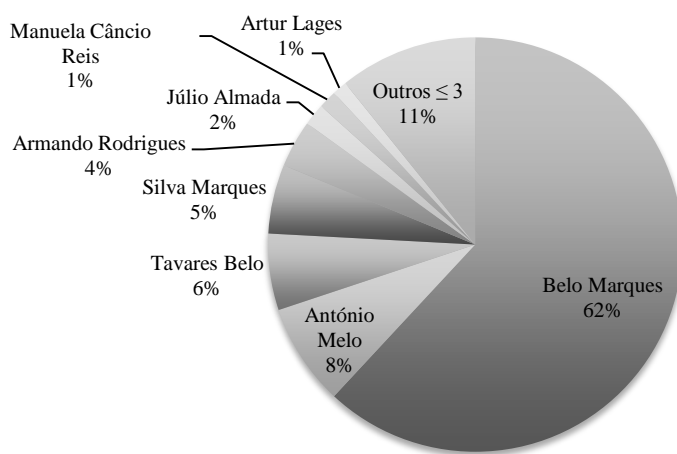


Gráfico 5- Percentagem de obras correspondentes aos compositores da 3.^a Secção do GEM (1942-1950)

Atendendo às percentagens finais alcançadas, é possível considerar dois tipos de colaboração no GEM: os compositores enquadrados internamente na produção musical da EN, como Tavares Belo ou Belo Marques e os que não pertenciam a outras estruturas da rádio pública, como Armando Rodrigues ou Silva Marques. Os compositores ligados internamente à EN, no caso específico da 3.^a Secção do GEM, definem-se como tendo uma maior relação de proximidade com o sistema de produção musical da EN, desempenhando na maioria dos casos outros cargos, como o de maestro ou assistente de programas, contribuindo com um maior número de obras, ao contrário dos compositores periféricos, cuja actividade era episódica, com menos de 6 composições no período em estudo.¹⁷⁴

A ligação entre os principais compositores do GEM, as orquestras que dirigiam e os grupos vocais que ensaiavam reforça a vocação produtiva no sentido de fornecer aos programas da década 40 conteúdos musicais devidamente enquadrados.

O impacte da produção de música ligeira no contexto do GEM fez-se sentir ao nível dos programas a que se destinava que, não contendo exclusivamente este

¹⁷⁴ Os compositores de menor produção são: Angela Carcez Palha, Artur Lages, Bento Caeiro, Camilo Rebocho, Carlos Calderon, Carlos Flores, Dias Pombo, Duarte Ferreira, Elvira de Freitas, Herculano de Almeida, João, Andrade Santos, José Esteves Graça, José Mourato, Júlio Almada, Luiz de Beiramar (Boulton), Manuel Cândia Reis, Raul Ferrão, Raul Paredes, Salazar Antunes e Sousa Pinto.

repertório, o inseria em conjunto com outros repertórios em voga. Um dos problemas centrais do seu funcionamento prendeu-se com a resposta moderada que esta estrutura conseguiu dar ao volume de programas que, numa base quase semanal, requeriam repertório novo para as orquestras, cantores e grupos vocais. A dificuldade verificada na articulação do novo organismo com as restantes estruturas de produção da EN consistia num elemento de crítica de compositores, arranjadores, maestros, assistentes de programas. Nóbrega e Sousa, assistente de programas de “música ligeira”, compositor e arranjador da EN responde, numa entrevista realizada cinco anos após a criação do GEM à seguinte questão:

“- Porque é que os programas de Variedades não são feitos à base de música portuguesa?

- Eis um problema de difícil resolução. A maioria dos nossos compositores de música ligeira não lhes interessa escrever para a rádio, porque os lucros não são nenhuns. A culpa não é pois dos artistas, nem dos organizadores dos programas, nem dos compositores. O Gabinete de Estudos Musicais da EN deu já um grande impulso nesse sentido, no entanto, compreende, os programas são muitos e de momento torna-se difícil fazê-los à base de música portuguesa. Contudo esse é o desejo de todos nós.” (*Rádio Nacional*, 15/05/1947).

Na mesma linha, Fernando Carvalho, maestro da *Orquestra Ligeira*, compositor e arranjador da EN afirmou ao jornalista Hermínio Letra, quando questionado acerca da falta de música portuguesa no repertório das orquestras da rádio, refere outros elementos de análise dado que revelam um dado significativo na análise à situação laboral dos compositores que colaboravam com o GEM:

“Primeiramente, devido à escassez de números, pois os nossos compositores trabalham para o teatro uns, para o cinema, outros. Não lhes vale a pena perder tempo a escrever para a rádio visto esta não lhes dar o rendimento equiparado aos que lhes dá o Teatro e o Cinema. Só é possível fazer programas com música Portuguesa quando a rádio pagar convenientemente aos compositores para se dedicarem exclusivamente a ela.” (*Rádio Nacional*, 10/01/1947).

Dos compositores citados, apenas Fernando Carvalho colaborou com duas obras para o GEM (*Margarida Vai à Fonte* - 1942, *Dança Portuguesa* - 1943), mantendo, paralelamente uma intensa actividade como arranjador e compositor na EN, fora da acção do GEM, e também nas colaborações com o teatro de revista. Fernando Carvalho, que foi director musical da Orquestra Jazz e da Orquestra Ligeira da EN, compôs música em co-autoria, entre outros, com Raul Ferrão, Tavares Belo, Carlos Dias, para mais de 40 revistas e operetas (Losa e Moreira 2010:256-7). Na mesma situação de intensa colaboração externa à EN, encontravam-se os compositores António Melo e Frederico de Freitas. Este último dedicou-se, dentro da estação radiofónica oficial, às 1.^a e 2.^a secções do GEM, não compondo para a 3.^a Secção, facto que pode ser explicado

por, no âmbito da EN, desempenhar a função de maestro de orquestras inscritas no âmbito da música erudita, como a Orquestra Portuguesa ou a Orquestra de Câmara, reforçando o objectivo de ligação entre aquela estrutura de apoio à composição, os maestros e as orquestras.

Deste modo a actividade da terceira secção GEM dependia essencialmente das relações de produção musical estabelecidas no âmbito da Secção Musical da EN, tendo em vista a composição de repertório para a sua própria orquestra e grupos vocais.

4.3.2) A harmonização como “intelectualização”¹⁷⁵

A harmonização de melodias de matriz rural recolhidas e transcritas teve uma expressão significativa na 2.^a Secção do GEM da EN (Apêndice 3). A estratégia do Estado Novo foi de incentivo às recolhas etnográficas através da sua rede de instituições como as Juntas de Província, o SPN/SNI ou a EN, que promovera o trabalho de Armando Leça pela ocasião das festas das Comemorações dos Centenários (Pestana 2010:689). O GEM também promoveu e patrocinou recolhas etnográficas por etnomusicólogos/ compositores, como é o caso de Artur Santos (Brito da Cruz 2001), que efectuou recolhas entre 1942 e 1948 (Arquivo Histórico da RDP, GEM- Livro de registo). No entanto, vários compositores do GEM harmonizaram melodias de matriz rural coligidas por outros nomes fora da acção da EN, como Martinho Severo (Trás-os-Montes), Victor Santos (Alentejo), Pedro Fernandes Tomás (Alentejo), Gonçalo Sampaio, Maria Clementina Pires de Lima, António Joyce, cuja recolha fora publicada na *Revista Ocidente*, e Rodney Gallop¹⁷⁶ (Arquivo Histórico RDP, Álbum de Canções Portuguesas - 1944).

As melodias de matriz rural utilizadas como material para o arranjo musical ou, nas palavras de António Ferro, “recriação” e “intelectualização”, pertenciam também a recolhas realizadas pelos próprios compositores, como a melodia *Ó limão* recolhida em Monsaraz por Luís de Freitas Branco (1942), *O meu menino é d’ouro* (canção de embalar) (1942), *Macelada* (cantiga com acompanhamento de adufe) (1942) recolhidas

¹⁷⁵ António Ferro utiliza, em 1949, a expressão “intelectualizados” para se referir ao tratamento e harmonização de melodias de matriz rural: “directamente, nas suas fontes, motivos populares ainda não harmonizados nem intelectualizados” (Ferro 1950).

¹⁷⁶ Já anteriormente, em meados dos anos 30, o Instituto para a Alta Cultura promovera o estudo e levantamento do folclore português pelo diplomata e folclorista inglês Rodney Gallop, resultando numa publicação, em 1936 traduzida por António Emílio de Campos, intitulada *Cantares do Povo Português*.

por Frederico de Freitas respectivamente em Fajão, no Concelho de Pampilhosa da Serra (Beira Alta) e em Monsanto (Beira Baixa).¹⁷⁷

Segundo alguma da escassa documentação existente, percebemos que nas secções dedicadas à composição e harmonização, as encomendas eram directamente efectuadas por Pedro do Prado. A correspondência trocada entre este e Luís de Freitas Branco revela o modo como se processava a relação entre os compositores e o GEM:

“(…) Junto tenho a honra de lhe enviar uma lista de canções populares harmonizadas por mim para a Emissora Nacional, pedindo-lhe o favor de as remeter para a morada acima, afim de eu lhes introduzir modificações que em minha opinião as melhorem consideravelmente. Escusado será dizer que este trabalho é feito sem encargo algum para a Emissora Nacional e apenas por questão de consciência artística e desejo de bem servir (…)” (Luís de Freitas Branco, 15 de Outubro de 1943. Museu da Música, Espólio de Pedro do Prado, Caixa 7, carta 24 de Luiz de Freitas Branco a Pedro do Prado).

As 6 canções populares que Luís de Freitas Branco enviou à EN foram encomendadas directamente por Pedro do Prado:

“Por este correio remeto as seis canções populares, resto da encomenda de doze que V. Ex^a. [refere-se a Pedro do Prado] me fez em Agosto último, junto com os seis manuscritos, vai o respectivo recibo, devidamente selado e assinado”. (MM/EPP/ Caixa 7, carta 26, 24/11/1943).

No início da sua actividade, a 2.^a secção do GEM, em 1942, registou 52 harmonizações de vários compositores, sendo que o número total de encomendas nesta secção decresceu até 1947, antecedendo a saída do também director do então SPN/SNI e o esmorecer do seu projecto.

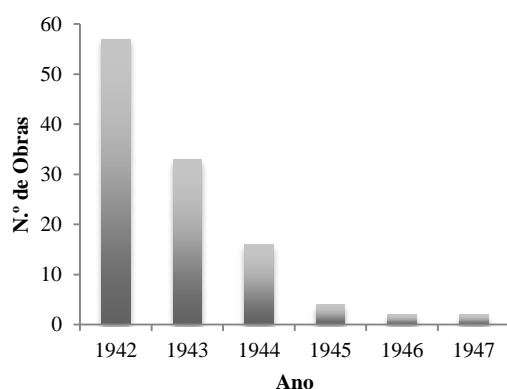


Gráfico 6- N.º de harmonizações anuais do GEM (1942-1947)

¹⁷⁷ As cotas das obras citadas são, respectivamente: AME/RDP/GEM n.º 2; AME/RDP/GEM n.º 15, AME/RDP/GEM n.º 4.

Os compositores de maior actividade nesta secção foram Luís de Freitas Branco, Cláudio Carneiro (1895-1963),¹⁷⁸ Joly Braga Santos (1924-1988),¹⁷⁹ Armando José Fernandes, Rui Coelho, Frederico de Freitas, Jorge Croner de Vasconcelos, e Artur Santos, alguns dos que estariam na secção do GEM dedicada à música erudita neste período.

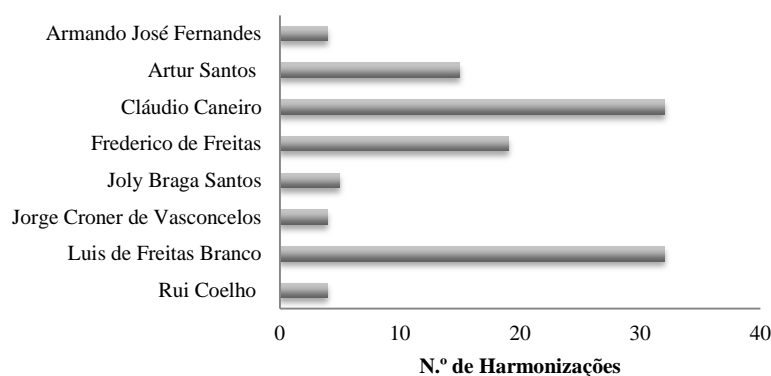


Gráfico 7- Actividade dos compositores na 1.ª Secção do GEM (1942-1947)

Uma grande parte das harmonizações foram escritas para canto e piano (c. 51), embora existam também outras configurações instrumentais, como *Senhora do*

¹⁷⁸ Cláudio Pinto de Queiroz Teixeira Carneiro (1895-1963), oriundo do Porto, foi compositor e professor. Iniciou os seus estudos musicais no Conservatório de Música do Porto em violino e formação musical, onde foi aluno de Miguel Alves e Carlo Dubini, respectivamente. Ainda no Porto, estudou composição com Lucien Lambert, discípulo de Jules Massenet e de Théodore Dubois, aprofundando depois os seus conhecimentos com Charles Widor, nos anos 20, e com Paul Dukas, em 1935. Em 1923 assistiu à estreia do *Prelúdio, coral e fuga*, para cordas, no Theatre Châtelet, em Paris, e quatro anos depois, com uma bolsa de estudo estatal, deslocou-se aos E.U.A onde conheceu a sua futura esposa, a violinista Katherine Hickel. De regresso a Portugal, substituiu Lucien Lambert no Conservatório de Música do Porto em 1938, chegando a director daquela instituição em 1955, cargo que abandonou três anos depois por motivos de saúde. Como compositor, integrou em 1942 o núcleo de compositores âncora do GEM, compondo várias obras para a 1.ª e 2.ª secção. A sua produção musical é considerável em número, tendo efectuado numerosos arranjos, adaptações e transcrições, assim como composto obras para grupos vocais, conjuntos instrumentais, música coral, de câmara, sinfónica, de cena, para piano, para solista e dramática (Lopes 2010:248-251).

¹⁷⁹ José Manuel Joly Braga Santos (1924-1988), compositor, maestro, e professor, tendo também exercido a actividade de crítico musical. Em 1936, iniciou os seus estudos musicais no Conservatório Nacional, em Lisboa, seguindo depois, em 1941, o curso superior de composição, mantendo a nível particular aulas com Luís de Freitas Branco. Várias das obras que compôs nesta fase tiveram estreia na EN, como o *Nocturno, em mi*, de 1942, acabando por ingressar posteriormente no GEM. Em 1948, foi-lhe atribuída uma bolsa de estudo pelo Instituto de Alta Cultura, tendo a oportunidade de estudar direcção com Hermann Scherchen e, entre 1951 e 1961, composição com Virgilio Mortari, em Roma. Esteve ligado à fundação e dinamização da Juventude Musical Portuguesa, formalmente constituída em 1949, apesar de ter arrancado no ano anterior. Como maestro, dirigiu a OSN ocasionalmente a partir de 1950, mantendo também, até aos anos 70, uma intensa actividade como crítico musical. Entre 1972 e 1976 foi professor de Análise e Composição do Conservatório Nacional, retomando em 1987 a sua actividade lectiva. Como compositor, possui uma vasta obra que inclui música para piano, sinfónica, de câmara, concertante, harmonizações de melodias de matriz rural, música dramática, música para bailado, etc. (Bravo 2002, 2010:1174-8; Delgado 2001:179-249).

Almurtão (1942) de Artur Santos para orquestra e voz, *Cantiga do Adufe* (1943) e *De Noite* (1943), para canto, piano e adufe, ambas de Luís de Freitas Branco.¹⁸⁰

Apesar de uma parte significativa das composições serem para instrumento e voz, tiveram também expressão as obras compostas apenas para voz, seja para pequenos conjuntos vocais, como *Silvana, a Filha do Rei* (1943) de Cláudio Carneiro, para trio vocal constituído por soprano, meio-soprano e contralto, quer peças para coro feminino ou misto, num total de 35 obras para grupos vocais.

O plano inicial de António Ferro e Pedro do Prado previa, através da 4.^a secção do GEM a edição das harmonizações, existindo dois volumes datados de 1944 e 1948 na colecção lançada para o efeito “Álbuns da Música Portuguesa”, cujo título é *Canções Populares Portuguesas*. Nesta colecção, encontramos uma parte do repertório composto para a 2.^a secção do GEM:

“Dentro do plano estabelecido pelo Gabinete de Estudos Musicais, foi publicado agora, numa edição de primoroso aspecto gráfico, o primeiro «Álbum de Música Portuguesa» contendo vinte e quatro das mais belas páginas do nosso folclore, harmonizadas por alguns musicógrafos, que são colaboradores daquele gabinete, Luiz de Freitas Branco, Rui coelho, Cláudio Carneiro, Frederico de Freitas, Armando José Fernandes e Artur Santos, nome que são a melhor garantia da forma superior e inteligente como o trabalho foi efectuado. Este belíssimo volume é, assim, o primeiro passo para a realização de uma obra magnífica e de alto sentido patriótico o «Cancioneiro Popular Português», que se ficará a dever à actividade meritória do Gabinete de Estudos Musicais da Emissora Nacional.” (*Rádio Nacional*, 25/06/1944).

A iniciativa do GEM, que visava a criação do *Cancioneiro Popular Português*, orientado pelo “sentido patriótico” da publicação, contou com obras dos referidos compositores, sendo apenas seleccionadas harmonizações para canto e piano. Neste sentido, a obra publicada evidenciava a tendência do mercado de partituras das casas editoras que vendiam os sucessos do teatro de revista e também da própria rádio oficial,¹⁸¹ no domínio da “música ligeira”, com a preferência pela instrumentação canto e piano. Tratava-se de um plano de acção que visava integrar o elemento “popular”, perspectivada como uma medida de “aportuguesamento”, no circuito de consumo de bens culturais pela classe média urbana, promovendo assim a “renovação do bom gosto nacional” (Alves 2007:65).

¹⁸⁰ As cotas das obras citadas são, respectivamente: AME/RDP/GEM n.º 42; AME/RDP/GEM n.º 75; AME/RDP/GEM n.º 76.

¹⁸¹ A casa editora Sasseti comercializou em partitura alguns desses êxitos, como por exemplo o “Corridinho da Má Língua” onde surgem alusões gráficas à radiodifusão e, na parte superior “Um grande êxito ao microfone da Emissora Nacional” (Anexo 17).

4.3.3) A música erudita no contexto do GEM: A criação de dinâmicas de produção

A 1.^a e 2.^a secção do GEM, dedicadas ao patrocínio da criação de repertório e a harmonização, com tratamento erudito, de melodias de matriz rural, respectivamente, caracterizaram-se por uma intensa produção enquadrada no âmbito de política nacionalista do Estado Novo.

A estratégia da EN, em sintonia com outras organizações, pretendia aliar ao estado uma cultura de prestígio (Vieira de Carvalho 1993), criando estruturas de dependência produtiva através da implementação de sistemas de encomendas directas, que garantiam a colaboração de uma grande parte dos principais compositores de música erudita com o projecto nacionalista de António Ferro na EN.

Nuno Barreiros (1928-2001),¹⁸² musicógrafo e profissional da rádio, afirmou numa entrevista televisiva concedida à RTP em 1996 que:

“uma percentagem elevadíssima da música Portuguesa que se escreveu naquela altura (referindo-se ao tempo de actividade do GEM), pelos mais variados compositores... podia citar outros, o Cláudio Carneiro, o Rui Coelho, o Luís de Freitas Branco, etc. foram escritas para o Gabinete de Estudos Musicais... aproveitadas como sendo qualquer coisa que interessava para o património musical nosso” (Vídeo Institucional da RTP, 1996).

Neste breve trecho, Nuno Barreiros, que ingressou na EN em 1959 como assistente de programas, alcançando importantes cargos como o de director de programas e director interino da Antena 2, realça a “percentagem elevadíssima” de composições ali realizadas e, por outro, o “património musical” produzido naquele organismo e o modo como este foi aproveitado como manifestação de algo que interessava aos decisores envolvidos. Os compositores deviam garantir a entrega anual de uma composição que enaltecesse o “património musical” português, sendo que a encomenda era paga, em alguns casos, mediante uma avença mensal que permitia manter a colaboração regular dos compositores (Ferro 1950).

O estado, através da EN e da recém-criada unidade de apoio à composição, proporcionava aos compositores a resolução de dois problemas que afectavam a sua actividade profissional. Por um lado garantia a encomenda e pagamento das obras com

¹⁸² António Nuno Leite Barreiros (1928-2001) organizou vários programas musicais na EN e posteriormente na RDP, efectuando também crítica musical em alguns periódicos. Iniciou os seus estudos musicais nos seminários que frequentou entre 1939 e 1945. Em 1946 fixou-se em Lisboa, onde estudou, até 1954, composição e ciências musicais com Luís de Freitas Branco, estando ligado à fundação da Juventude Musical Portuguesa. De 1959 a 1993 pertenceu aos quadros da EN-RDP, na qual desempenhou as funções de assistente de programas musicais, chefe de programas nacionais, director interino da Antena 2, este último entre 1978-1984), dedicando-se à crítica musical e proferindo também várias palestras e apresentações sobre a música em Portugal (Delgado e Caseirão 2010:124-5).

uma periodicidade regular, por outro, assegurava a estreia daquelas composições pelas orquestras da EN nas salas mais importantes de Lisboa, nomeadamente no Teatro de São Carlos. Na acção do GEM não é indiferente o impacto da política cultural nacionalista na produção e opções dos compositores, traduzido no número de obras e títulos que garantiram a sua continuidade.

A adesão dos principais compositores do meio musical erudito ao projecto de António Ferro e de Pedro do Prado resultou numa produção intensa no período em estudo. Entre 1942 e 1950 foram compostas cerca de 64 obras para a 1.ª secção do GEM (Apêndice 4), distribuídas da seguinte forma:¹⁸³

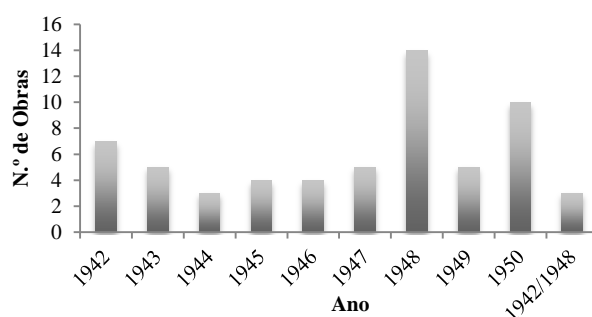


Gráfico 8- N.º de obras compostas para a 2.ª Secção do GEM (1942-1950)

Do repertório ali produzido, são várias as peças que inscrevem títulos directamente relacionados com a música popular de matriz rural ou que remetem para autores ou momentos da História de Portugal, reforçando o espírito nacionalista que caracterizava aquela estrutura. De entre elas, constam *Canções populares portuguesas* (RDP/1942), canto e orquestra ou *Fantasia sobre temas populares Portugueses* (1945) para piano e orquestra, de Armando José Fernandes; *Três Poemas de Fernando Pessoa* (1948) para coro misto, *Portuguesas* (1949), *Quatro Cantigas do Cancioneiro de Garcia de Resende* (1942-1948) para voz, flauta, 2 violinos e viola, Jorge Croner de Vasconcelos; *Nazaré*, (1949) de Frederico de Freitas (Bailado); Luís de Freitas Branco sobre texto de Camões, compondo “Verdes são os campos” (1948), ou os Madrigais de 1950; *Sinfonia Camoneana N.º 2* (1948), Ópera *Auto da Barca do inferno* (1943) de Rui Coelho, e.o.

O núcleo central de compositores que colaboraram com o GEM era constituído por Luís de Freitas Branco, Rui Coelho, Jorge Croner de Vasconcelos, Cláudio

¹⁸³ No eixo horizontal, “ano”, surge no final o intervalo de tempo 1942-1948, uma vez que o livro de registo de entradas do GEM indica 3 obras com aquela data, como é o caso de: *Catorze Harmonizações de Canções Populares* e *Recolha de Quarenta e três Canções Populares*, ambas de Artur Santos, assim como *Quatro Cantigas do Cancioneiro de Garcia de Resende*, de Jorge Croner de Vasconcelos.

Carneiro, Frederico de Freitas, Armando José Fernandes e Joly Braga Santos, este último ingressando apenas em 1947 (*30 Anos de Cultura Portuguesa*, 1956). Alguns dos referidos compositores tinham já uma relação de proximidade com Pedro do Prado, director da secção musical da EN. Luís de Freitas Branco tinha sido seu professor no Conservatório Nacional em Ciências Musicais (Acústica, História da Música e Ciências Musicais), onde se matriculara em 1923. Juntamente com Lopes-Graça, Jorge Croner de Vasconcelos e Armando José Fernandes havia pertencido ao “grupo dos quatro” (*Ilustração*, 16/06/1930).

Neste ponto, o papel do Estado consistiu em assegurar, guiado pelos pressupostos nacionalistas, as condições regulares de encomendas de obras aos compositores. Entre 1940 e 1947, o SPN/SNI chefiado por António Ferro encomendou cerca de 10 composições com música para os bailados da companhia Verde Gaio. Também aqui o quadro ideológico da criação de um “ballet português” debaixo da alçada directa da propaganda (Pavão dos Santos 1999, coord.; Roubaud 2010:1324-6, 2003:337-53; Melo 2001:248-50) constituiu mais um mecanismo e estratégia de produção no âmbito do nacionalismo musical. Não obstante, esta ligação apenas se verificou directa na ligação ao GEM na encomenda do Bailado *Nazaré* a Frederico de Freitas, em 1949.

No âmbito da música erudita, a criação do GEM conduziu a decisões institucionais que visavam dar uma maior continuidade à produção musical, ligando-a a outras estruturas estatais. Em Maio de 1943, enquadrado na política de concertos públicos da EN, António Ferro, Pedro do Prado e o director da OSN, Pedro de Freitas Branco, iniciaram as Temporadas Sinfónicas no Teatro Nacional de São Carlos, procurando cumprir uma “elevada missão cultural” (*Rádio Nacional*, 09/05/1943).

O programa da “Primeira Série de Concertos da Orquestra Sinfónica Nacional”, também intitulado *Ciclo Sinfónico da Primavera* (Leiria 1944:107) contou com a 1.^a audição do *Concerto para piano e orquestra* de Rui Coelho, composto expressamente para a 1.^a secção do GEM, sendo a única obra portuguesa no total de concertos do evento. Ainda que o objectivo da Série de Concertos da OSN não fosse a estreia do total de obras compostas para o GEM,¹⁸⁴ entre 1943 e 1949 foram estreadas várias obras dali provenientes, como, em 1944, *Catavento* para piano e orquestra de Cláudio Carneiro. Em 1945, a temporada de concertos contou com uma secção intitulada “Concertos de

¹⁸⁴ Neste âmbito, no dia 3 de Março a OSEN apresentou a Suite Colonial de Frederico de Freitas, composta em 1936.

Música Portuguesa”, com a colaboração da *Polyphonia- Schola Cantorum* de Mário Sampaio Ribeiro (1898-1966),¹⁸⁵ estreando as obras *Fantasia sobre temas portugueses*, de Armando José Fernandes, *Quarteto Concertante* de Frederico de Freitas, *Canções Populares Portuguesas*, de Jorge Croner de Vasconcelos, as canções *A casa do coração* (poema de Antero de Quental) e *Canção desta negra vida* (poema de Eugénio de Castro), ambas compostas em 1943. A título excepcional, a “3.ª série de Concertos Sinfónicos”, realizada em 1945, incluiu no seu programa as *Três danças portuguesas* de um autor marginalizado do perímetro cultural delimitado pelo Estado- Fernando Lopes Graça.

Em 1949, na 7.ª Série dos Concertos Sinfónicos no TNSC, a última da era de António Ferro, foram apresentadas várias obras em 1.ª audição, compostas no âmbito do GEM:

“Iniciada no mês passado no Teatro de S. Carlos, e que se prolongará, até ao dia 13 de Fevereiro, em que será dado o 8º e último concerto, serão executados os seguintes trechos de compositores portugueses: «Canções populares portuguesas», arranjo de Jorge Croner de Vasconcelos e Artur Santos, para canto e piano; «Elegia a Vianna da Motta», 1ª audição, de Joly Braga Santos; «Sinfonietta» para orquestra, de Rui Coelho; «Concerto em mi menor» para violino e orquestra, 1ª audição de Armando José Fernandes; «Variação e fuga tríplice sobre um tema original» para orquestra, 1ª audição, de Luís de Freitas Branco; e «A Lenda dos Bailarinos», para orquestra, de Frederico de Freitas.” (*Rádio Nacional*, 08/01/1949).

A possibilidade de execução das obras compostas para o GEM constituía uma das principais motivações para os compositores que colaboravam com a EN, não só pelos eventos criados fora dos estúdios radiofónicos, como pela proximidade com a OSEN e com outros agrupamentos instrumentais. Nesta perspectiva, também as unidades performativas contribuíram e condicionaram a composição musical do GEM.

¹⁸⁵ Mário Luís de Sampaio Ribeiro (1898-1966) foi uma das figuras centrais do panorama musical português no Estado Novo, destacando-se como compositor, musicólogo, crítico, regente coral e pedagogo (Nery 2010b:1121). Fez a sua formação musical no Conservatório Nacional, onde teve aulas, entre outros, com David de Sousa. No entanto, dedicar-se-ia profissionalmente à contabilidade, trabalhando na Direcção-Geral da Contabilidade Pública. No âmbito da sua produção musicológica, vinculada pelos ideais integralistas e conservadores, Sampaio Ribeiro publicou vários artigos resultantes da sua investigação (Id. *ibid.*:1122) que marcam, segundo Rui Vieira Nery, uma visão condicionada e datada de vários acontecimentos da História da Música em Portugal Com o objectivo de divulgar a música coral antiga e a canção tradicional portuguesa, fundou em 1941 a Polyphonia- Schola Cantorum, que reunia amadores entusiastas daquele repertório e que mediou “a recuperação e doação à Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra de uma parte significativa do espólio musical polifónico do Mosteiro de Santa Cruz” (Id. *ibid.*). Sampaio Ribeiro ocuparia ainda lugares de destaque no âmbito do Estado Novo, nomeadamente de Inspector de Canto Coral da Mocidade Portuguesa, presidente do Sindicato Nacional dos Músicos e procurador à Câmara Corporativa. Não obstante, foi uma voz crítica de algumas linhas de orientação institucional e do trabalho de compositores seus contemporâneos, em particular de Rui Coelho. Lançou várias críticas às condições de recepção/emissão, assim como às políticas de programação musical da rádio do Estado na administração de Galvão (Silva 2005:363-5). Considerou, nos anos 40, que a EN continuava um organismo estatal sem rumo e desarticulado (Id. *ibid.*:412), lançando várias críticas ao GEM e à da direcção de António.

Como caso paradigmático, ainda que restrito ao exemplo que se segue, está a fundação da Academia de Instrumentistas de Câmara da Emissora Nacional de Radiodifusão em 1949, um agrupamento composto apenas por cordas (*Rádio Nacional*, 29/10/1949). Segundo explica o assistente de programas José Atalaya (n. 1927):¹⁸⁶

“Fundada a Academia de instrumentistas de Câmara (1949), ainda mais se fez sentir a necessidade de activar a produção nacional para orquestra de cordas. A nova versão das “Variações e Fuga” de Luís de Freitas Branco, originariamente escrita para órgão e cordas (1947), passara a figurar imediatamente no repertório da Academia, mal o compositor a terminara” (Atalaya 1956:2).¹⁸⁷

O discurso do assistente de programas da EN reforçado pela ideia de “activar a produção nacional”, traduz a relação interdependente dos compositores e unidades performativas, sendo que para além da obra citada, daria ali entrada também, em 1949, a *Suite* de Armando José Fernandes, para a Orquestra de Cordas.

A iniciativa musical de reconhecimento ao GEM e ao trabalho ali desenvolvido, culminaria com o Festival de Música *30 Anos de Cultura Portuguesa* organizado pela EN em 1956, durante a administração de António Eça de Queiroz, antigo braço direito de António Ferro no SPN/SNI.

¹⁸⁶ José Maria Atalaya Mera Bonito Oliveira (n. 1927) nasceu em Lisboa e desenvolveu uma intensa actividade como maestro, compositor, crítico, destacando-se ainda pelas inúmeras palestras e concertos comentados. Foi discípulo de Luís de Freitas Branco, encontrando-se entre no grupo que esteve na fundação da Juventude Musical Portuguesa. Continuou os seus estudos, em Florença, de direcção de orquestra com Piero Belugi (1966-1968), onde teve também contacto com a música electrónica e com as correntes estéticas contemporâneas. Assumiu o cargo de assistente musical, na área da música de câmara, em 1951, chegando anos mais tarde a chefe da Secção de Música Portuguesa e a director da Antena 2. Paralelamente, organizou vários concertos, frequentou diversos cursos de aperfeiçoamento de direcção de orquestra, fundou a Orquestra Clássica do Instituto de Meios Audiovisuais da Educação (1966-1974), foi director da Orquestra Sinfónica do Porto (1977), e.o. Ocupou diversos cargos na área cultural, destacando-se o de membro do Conselho Português da Música, da UNESCO, conselheiro artístico de Lisboa (1980), fundador da Orquestra Clássica do Porto a convite da Secretaria de Estado da Cultura (1992), e.o. Destacou-se ainda na área da crítica musical, tendo dirigido, a partir de 1954, a revista radiofónica *Semanário Musical* (M. Ribeiro 2010:87).

¹⁸⁷ No livro de entrada de obras do GEM surge a data de 1948 para ambas as obras. Segundo Atalaya, a primeira é de 1947 e a adaptação para cordas de 1949.

Conclusão

O processo de institucionalização da composição/arranjo música na EN pode ser dividido em três grandes momentos: 1934/1935- criação do Serviço de Música Portuguesa liderado por Rui Coelho, com o objectivo de estimular a produção e divulgação de música e compositores portugueses, apelando ainda à utilização e recolha de melodias de matriz rural como base para a composição e arranjo de repertório; um segundo momento entre 1935 e 1940, período no qual não existiu um enquadramento e estrutura de apoio específica para a composição, sendo apenas regulamentada em 1937 num sistema de pagamento avulso que previa a cópia ou a instrumentação de partituras; e um terceiro período que, começando com a relação da EN com a Comissão dos Centenários, lançou as bases do que seria o projecto de António Ferro e Pedro do Prado com a fundação do GEM e dos concursos de composição, ambos em 1942, no âmbito do “aportuguesamento” dos programas da EN.

Na administração de Henrique Galvão, a rádio pública organizou a sua produção musical em torno de alguns dos maestros das orquestras, como foi possível verificar com Lopes da Costa, António Melo, Tavares Belo, Fernando Carvalho, e.o., que tinham carreiras como compositores anterior e coevamente à EN, sobretudo associados ao teatro de revista e cinema.

A análise efectuada à produção das três secções do GEM entre 1942 e 1950 revela as relações estabelecidas no âmbito da produção musical da EN. No campo da “música ligeira”, cerca de 62% de repertório composto por Belo Marques destinava-se maioritariamente aos Quartetos Vocais masculino e feminino que dirigia. Do mesmo modo, alguns dos arranjos efectuados sobre o “folclore” por este compositor e por Tavares Belo (Apêndice 5) estabelecem a ligação a outros grupos vocais que emergiram nos anos 40. Como exemplo, as obras identificadas como sendo para trio vocal feminino eram destinadas maioritariamente às *Irmãs Meireles*, assim como o repertório para duo vocal se destinava às *Irmãs Remartinez* (vide Capítulo 6).

Também no âmbito da música erudita, inscrita no projecto do nacionalismo musical impulsionado pela direcção liderada por António Ferro, o GEM teve um papel activo, captando alguns dos principais nomes da composição em Portugal para a sua 1.^a e 2.^a secção. No âmbito da 1.^a Secção, correspondente às harmonizações, o trabalho desenvolvido pelos compositores resultou numa selecção publicada em 1944 e

intitulada *Álbum de Música Portuguesa- Canções Populares Portuguesas I*, revelando a intenção de construir um “património musical” português.

Como apresentado, as estruturas de apoio à composição no caso da música erudita, como os concursos promovidos pela EN ou o GEM, a partir de 1942, permitiram manter os compositores activos, através de remunerações mensais e garantindo a criação de eventos e programas onde as suas composições fossem interpretadas pelos agrupamentos musicais da EN. A reabertura do Teatro Nacional de São Carlos, em 1940, e a realização dos Concertos Sinfónicos a partir de 1943, idealizados por Pedro do Prado, responsável pela Secção Musical da EN, com o apoio de Pedro de Freitas Branco, representaram eventos importantes para a estreia de várias obras compostas para a 2.^a secção do GEM. A produção musical nas 1.^a e 2.^a secções do GEM destinava-se à dinamização do campo da música erudita através do apoio à composição e da sua interpretação pelos agrupamentos musicais da EN em concertos públicos organizados pela rádio pública.

A institucionalização da composição na EN foi assim alvo de diferentes políticas e estratégias das administrações em estudo, sendo sobretudo a partir da administração de António Ferro que se assume como prioridade no quadro ideológico do aporuguesamento dos programas e da música, com reflexo na própria estrutura da produção musical e de apoio à composição.

5. Nacionalizar a “música ligeira”

Introdução

A fundação do GEM em 1942, por António Ferro e Pedro do Prado, não deixou claro se o objectivo da sua 3.^a secção, dedicada à “música ligeira”, era criar um estilo próprio, com cunho nacionalista, que pudesse ser reconhecido como produção da rádio, ou se, por outro lado, visava apenas a defesa da “música popular portuguesa” contra os géneros musicais estrangeiros.

A ligação entre a noção de “aportuguesamento da música ligeira” e o processo composicional pelo qual este foi alcançado pressupunha a conjugação de vários factores: a identificação por parte dos decisores das características de uma categoria musical denominada “música ligeira”; a intenção de promover o seu “aportuguesamento”; a institucionalização do processo de recolha e arranjo de melodias de matriz rural, assim como a articulação do repertório musical daí resultante com a programação da EN.

Neste capítulo abordarei o modo como a produção de repertório musical levado a cabo pelos compositores ligados à 3.^a Secção do GEM visava cumprir o objectivo do “aportuguesamento da música ligeira”, à luz das principais linhas orientadoras e temáticas definidas pelo Gabinete.

Impõe-se perceber quais as características gerais do repertório produzido na 3.^a secção do GEM associado exclusivamente à “música ligeira” e inserido no conjunto de modos de produção da EN.

5.1) A análise da “música ligeira”

As várias práticas, géneros e estilos musicais associados à denominada “música ligeira” tornam difícil estabelecer quais os parâmetros para analisar o texto musical em si. Tal “análise” tem constituído um dos assuntos metodológicos em debate nos EMP e na Etnomusicologia.

No âmbito dos EMP, existe uma crescente preocupação com a análise musical destes repertórios motivada por uma tentativa de articular as práticas musicais e o texto musical com o seu contexto social e cultural (Shepherd e Wicke 1997; Walser 2003;

Sotkes 2003). A Etnomusicologia tem-se destacado apresentando estudos que não só abordam a música como um fenómeno expressivo socialmente organizado, como analisam o texto musical no sentido de encontrar continuidades, mudanças, relações e rupturas (Nettl 2005:93-112). Por outro lado, vários etnomusicólogos colocaram questões centrais que realçam a importância da “análise musical”. Como sintetizado por Nettl, partindo de Blum (1992) a própria “análise musical” é, em si, “a product of a particular social context and a special, culturally determined, set of values” (Nettl 2005:94). Neste sentido, por exemplo, o etnomusicólogo Carlos Sandroni refere, no seu estudo acerca do samba, onde leva a cabo uma análise dos fonogramas procurando mudanças interpretativas e estilísticas naquele género, que “o objectivo de tal análise é retratar, por meio dela, as transformações sonoras através das quais a nova versão do género foi se constituindo e, pouco a pouco, assumindo as suas funções definitivas” (Sandroni 2001:17).

No caso dos EMP, o trabalho de Middleton (1991), Moore (2003) entre outros, realça deficiências no que diz respeito à análise musical aplicada à denominada *Popular Music*. A análise musical, como identificam os vários autores é por vezes condicionada ao significado ou leituras várias da letra utilizada em conjunto com a parte instrumental ou vocal, resultando em complexos processos de análise e de significação associada à música e à letra. Focando-se na relação entre ambas, Richard Middleton (1991:227 e segs.), condena as abordagens que tendem a encarar este assunto como parte da metodologia proveniente da análise de conteúdo e, conseqüentemente “oversimplify the relationship between words and ‘reality’, and to ignore the structural specificity of the verbal and musical signifying systems”. O estudo dos significados e da relação estrutural da música com o texto está também patente nas abordagens semióticas e linguísticas de Nattiez (1990) e Ruwet (1987) e.o., nos quais exploram a análise sintática e as ligações que existem entre estruturas musicais e significados (Agawu 1991). Com excepção de algumas abordagens (Tagg 1982; Middleton 1991; Walser 2003; Stokes 2003), verifica-se uma ausência de modelos analíticos sistematizados para a análise da música gravada e editada em fonogramas, ou da partitura onde esses sons estão graficamente representados, no âmbito da Música Popular.

A dificuldade em enquadrar a “análise musical” prende-se com a ausência de uma metodologia clara, podendo ser apenas combatida se o investigador clarificar o objectivo da sua análise e se não separar o texto musical do seu contexto. Segundo Walser: “You only have the problem of connecting music and society if you’ve

separated them in the first place (...) a text can be analyzed as a kind of human utterance, in dialogue with other utterances” (Walser 2003:27).

Procurarei assim analisar a articulação do contexto com o texto musical produzido no âmbito da EN, sem levar a cabo uma análise formal detalhada do produto musical em si.

5.2) As melodias de matriz rural e o “aportuguesamento”

O projecto de “aportuguesamento da “música ligeira” constitui um dos principais programas ideológicos a enformar a organização da produção musical da EN, indo de encontro a outras políticas “nacionalizantes” de instituições como o SPN/SNI ou a FNAT. Os pressupostos de autenticidade radicados numa cultura popular atemporal e instrumentalizada no plano de “aportuguesar Portugal” enquadrava-se no desígnio propagandístico iniciado nos anos 30 no qual “o SPN deveria preparar a necessária “atmosfera” capaz de desencadear o aparecimento de uma arte saudável” (Rosas 1992:411), verdadeiramente nacional. Entendemos aqui por autenticidade a ideologia ancorada “(...) in the idea that each culture has a primordial musical style of its own, and that songs and traits learned at a later time in its history are not properly part of its music. An authentic song is thought to be one truly belonging to the people who sing it, one that really reflects their spirit and personality” (Nettl 1973:9).

No entanto, o que sucede quando essa ideia de autenticidade é institucionalizada, reclamada e discursivamente enquadrada através de um plano criado a partir de um quadro urbano?

O apoio do SPN/SNI e da EN às recolhas de melodias de matriz rural levadas a cabo por Armando Leça ou Artur Santos, recolectores do material presumivelmente “autêntico” que desencadearia uma “arte saudável” (Rosas 1992:411), constituía um plano de acção que tornava necessário ir ao Portugal rural encontrar “as manifestações diferenciadoras da raça lusitana” (Id. *ibid.*) e os materiais característicos de uma presumível unidade nacional.

A procura característica dos nacionalismos pela diferença enquanto elemento de distinção relativamente ao outro (Bohlman 2004) constituiu um dos pontos centrais na definição de alguns destes projectos. A apropriação de diversos níveis da cultura expressiva popular funcionou como pano de fundo para um plano de nacionalização dessa mesma, permitindo “exibir a rusticidade, o conservadorismo, o tradicionalismo e

reivindicar o seu carácter arquétipo. As marcas da alma do povo personificariam a unidade funcional de toda a comunidade” (Ó 1992:438).

“Aportuguesar” significa, neste contexto, criar uma unidade a partir de um campo ideológico agregador de práticas expressivas dispersas territorialmente, fazendo-as convergir no projecto institucional que enformou a produção da “música ligeira”, através da utilização de melodias de matriz rural recolhidas por profissionais remunerados pela EN para o efeito, como Armando Leça e Artur Santos, enquanto material que conferia “autenticidade”, marca a base identitária do programa proposto por António Ferro.

As melodias de matriz rural representam a “matéria prima” que António Ferro crê ser uma “mina inesgotável” (Ferro 1950) do “pitoresco” (*Diário de Notícias*, 8/11/1937) na construção do nacionalismo musical e do “aportuguesamento” na reconfiguração dos programas musicais da EN. Os usos pelo Estado Novo desta “arte popular” “hiperactiva”, onde se inclui o “folclore”, revelam nas palavras da antropóloga Vera Alves, a criação de um “idioma, não apenas para acentuar o carácter remoto da nacionalidade portuguesa, mas também para falar de uma nação a transbordar de criatividade, plena de vitalidade no tempo presente” (Alves 2007:268).

Houve, no entanto olhares críticos quanto ao uso das melodias de matriz rural e aos géneros e estilos musicais inseridos na categoria genérica de “música portuguesa” e sua adaptação aos “tempos modernos”.¹⁸⁸ Lopes-Graça foi uma das vozes que mais criticou, neste sentido, a programação e política musical da EN, sobretudo após António Ferro assumir a liderança da rádio pública e de colocar em marcha o seu plano de “aportuguesar” e de “nunca aborrecer”. Para o compositor:

“Rotular pomposamente de “música portuguesa” e, pior do que isso, sancionar oficialmente com tal designação todas essas cantiguinhas, marchazinhas, fadinhos e mais coisinhas muito mazinhas, que quotidianamente nos bezoiram aos ouvidos, poderá ser uma coisa muito “nacionalista”, mas nada nacional, no sentido em que o nacional se identifica com as capacidades ou traduz as virtualidades de um povo para criar valores universais ou universalizáveis ” (Lopes-Graça 1989/1941:61-2).

O problema principal que Lopes-Graça identifica nos géneros e estilos musicais transmitidos pela EN é, de facto, a “enormíssima confusão, para não dizer a conscientíssima mistificação, que por aí se faz, a respeito da chamada música popular”, que o próprio considera veementemente como “contrafacções da autêntica música

¹⁸⁸ Opto por ilustrar o argumento a partir do discurso de Fernando Lopes-Graça, embora houvesse outras vozes críticas às políticas de programação da EN, como Mário Sampaio Ribeiro, que considerou, em 1941, a rádio pública como “dispersiva, desarticulada, inútil e até nociva” (Ribeiro 1941:139).

popular” (Id. *ibid.*:48). A crítica de Lopes-Graça ao uso do folclore pelo Estado Novo (Carvalho 1999:187),¹⁸⁹ nas vésperas do lançamento do GEM, parece intuir já o uso que se faria das melodias de matriz rural e da música de inspirada em géneros coreográficos, numa espécie de fabricação “contrafeita”. A utilização dos produtos musicais destas “fraudes” (Lopes-Graça 1989/1941:60) no seio da rádio pública era ainda adensada, segundo o próprio, pelo problema inerente à produção musical na qual se inseriam. Neste contexto, Lopes-Graça tinha presente que o repertório supostamente “autêntico” visava ser interpretado pela “praga das vedetas e dos *vedetos*, mais ou menos radiofónicos, a quem deu para imitar o modo particular de cantar dos cantores e cantoras das diferentes regiões de Portugal! Eles cantam «à transmontana», «à alentejana», «à saloia», «à serrana» (...) à «moda da santa terrinha», à moda do diabo que os confunda a todos e mais as suas imitações” (Id. *ibid.*:48). Como sintetiza Melo: “a criação de espaços próprios para a música tradicional (ou folclórica), não ocultava o facto da música ligeira ter maior peso, desde logo pela receptividade social aos fenómenos do «teatro de revista», das «meninas da rádio» e aos espectáculos promovidos por várias orquestras, nomeadamente a da EN” (2001:274).

No entanto, para António Ferro, o projecto para a EN e, em particular para o GEM, pretendia veicular uma noção de autenticidade que conciliasse o “tradicional”, com a “imaginação internacional”, “essa mistura de Portugal com o Mundo e com a nossa época” (Ferro 1950:40). De resto, a súplica da relação entre passado e presente é explicada no *Decálogo do Estado Novo*, logo em 1934, o qual refere que “queremos um aproveitamento dinâmico da tradição - que chame o País às suas responsabilidades históricas lhe recorde o orgulho legítimo de antigas glórias” (*Decálogo do Estado Novo* 1934:8), uma vez que a “tradição não é mais do que a soma dos progressos realizados; e o progresso não é outra coisa senão a acumulação de novas tradições” (*ibid.*:10). Entende-se, portanto, que a recolha de melodias de matriz rural para o GEM não constituía, em si, um fim que visava catalogar e mapear as manifestações das práticas musicais do “povo”. Elas serviriam como matéria-prima, como se de uma fábrica se tratasse, para que fossem transformadas nesse produto adaptado ao “progresso”, à “nossa época” através do arranjo musical.

¹⁸⁹ Segundo o musicólogo Mário Vieira de Carvalho, Lopes-Graça não partilhou “das visões idílicas e pitorescas do povo, veiculadas pelo «Estado Novo». O folclorismo que marca fortemente a sua criação musical dos anos 40 e 50 (e fez dele em Portugal o compositor folclorista por excelência) é inseparável do imperativo de tomar posição contra a imagem de povo veiculada pelo regime. Ao folclore organizado e comercializado, Lopes-Graça opunha o folclore não organizado, nas formas arcaicas de «música de participação» (Umgangsmusik) que ainda sobreviviam nas comunidades rurais.” (Carvalho 1999:187).

5.3) O repertório do GEM: a construção da voz da diferença

No contexto da “música ligeira” associada aos nacionalismos musicais, os grupos vocais desempenharam um papel fundamental no modo como personificaram a diferença através da performance de repertórios compostos para o efeito. O repertório para grupos vocais enquanto elemento de mediação de uma ideia de autenticidade na construção do nacionalismo e regionalismo teve reflexo em diferentes contextos, através de quartetos vocais africano-americanos (*Barbershop*) no final do séc. XIX (Abbott e Seroff 2002; Averill 2003:8-10), brasileiros (McCann 2004:156), bem como em outros contextos (Turino 2000; Labonville 2007; e.o.).

Como será abordado no Capítulo 6, os grupos vocais como quartetos ou trios, ou os grupos de irmãs, foram utilizados como modelos performativos para a mediatização de repertórios que delimitavam por vezes fronteiras ideológicas.¹⁹⁰ A criação da diferença, na qual a identidade e ideia de nação são negociadas através da manutenção da aura de autenticidade, revela-se então na acentuação das diferenças estilísticas musicais, conferida pelas melodias de matriz rural, relativamente a um repertório estrangeiro que “invade” e que “ameaça”. No caso em análise, esse repertório era constituído por canções e géneros musicais como o *swing*, *boogie-woogie*, *tango*, *bolero*, *samba*, entre outros.

A necessidade de configurar uma “música ligeira portuguesa” constituía, no plano de António Ferro para EN, em 1942, um ponto central da sua acção, ao identificar o repertório que “invadia” as ondas portuguesas e a resposta enformada pelo quadro ideológico nacionalista:

“Tal substituição impõe-se, sem dúvida, não só no que respeita à música americana como à de outros países. Mas onde está, por enquanto, essa música? Não chega para encher os programas de dança ligeiros da Emissora Nacional (...). No capítulo da própria música típica não há muitos discos em condições de serem transmitidos. Da música das nossas revistas (...) pouco se pode aproveitar porque são raras as suas melodias verdadeiramente originais.” (Ferro 1950:40).

António Ferro identificava sobretudo um problema de produção de repertório “autêntico” de “música típica”, baseado na presumível cultura expressiva do “povo” enquanto fonte inesgotável da identidade. O próprio projecto do GEM, vago na sua

¹⁹⁰ Um dos casos paradigmáticos desta relação no contexto internacional é a canção *Bei Mir Bit Du Schon* interpretada pelas Andrews Sisters. Com partes em fídiche, foi popularizada em 1937 através de uma gravação efectuada para a Decca. Apesar de não serem judias, o grupo vocal entrou no circuito de clubes judeus e começou a actuar para comunidades judaicas em algumas cidades dos EUA (Sforza 2004).

enunciação, previa apenas focar a atenção na “matéria-prima”, nomeadamente as melodias de matriz rural, sem referir, no entanto, os processos e limites do seu tratamento. A língua e os elementos estilísticos que caracterizavam tipologias rítmicas ou géneros coreográficos “típicos”, assim como as melodias recolhidas, desempenhavam, por si, o papel legitimador do modo como a diferença podia ser criada ao distanciar-se do repertório estrangeiro e de outras composições “ligeiras” que alguns dos compositores portugueses faziam, como no caso do teatro de revista. Acrescia ainda que a recolha do material considerado “autêntico” e que tinha como objectivo servir de base aos compositores do GEM, foi realizada por Artur Santos, que entre 1942 e 1948 entregou transcrições musicais de cerca de quarenta e três canções populares para aquele organismo (Arquivo Histórico RDP- Livro de Registo do GEM, s.d.).

Não obstante a iniciativa e a recolha levada a cabo por Artur Santos, não é possível estabelecer a quantidade certa de novas composições e arranjos baseados nas melodias de matriz rural, uma vez que raramente existe indicação na partitura.

A análise efectuada às c. 350 novas canções ali produzidas entre 1942 e 1950, revela que mais de 60% do repertório era apenas vocal, dedicado aos grupos que se apresentavam *a cappella* nos programas radiofónicos.

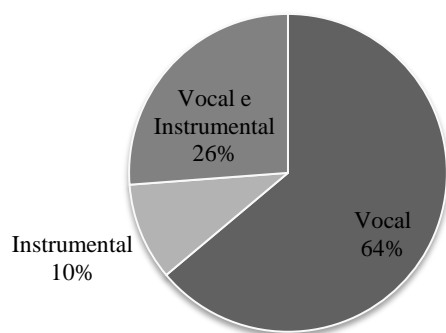


Gráfico 9 - Tipologia do repertório composto na 3.ª Secção do GEM (1942-1950)

Do repertório vocal *a cappella*, uma parte considerável destinava-se a 4 tipos de formação, nomeadamente Quarteto Vocal Feminino, Quarteto Vocal Masculino, Trio Vocal Feminino e Coro. A relação entre as unidades performativas lançadas pela administração de António Ferro e o repertório permite entender o motivo pelo qual a distribuição do repertório adquire a seguinte forma:

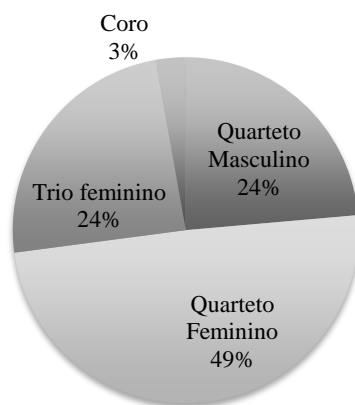


Gráfico 10 - Repertório vocal composto na 3.ª Secção do GEM (1942-1950)

O repertório vocal com acompanhamento de orquestra ou piano também desempenhou um papel fundamental no repertório inscrito no âmbito da 3.ª Secção do GEM. A composição era efectuada maioritariamente para a Orquestra Ligeira, a Orquestra Típica e a Orquestra de Salão, assim como para piano solo.

As fontes dos materiais musicais utilizados para a realização do arranjo nem sempre se encontram identificados na partitura, sendo por vezes difícil distinguir entre uma melodia composta originalmente que poderá remeter para um género coreográfico (p. ex.: *Corridinho de 1946*, de Belo Marques (1946), *Vira virou* de João Andrade Santos (1944), *Bati à Porta do Sonho* de António Melo (1947), *Só Não Sabem Portugêses* de Salazar Antunes (1942), ou para uma melodia recolhida em ambiente rural.¹⁹¹ Neste último caso, alguns compositores assinalavam ocasionalmente na capa da partitura, por debaixo do título da obra, a denominação “Folclore” ou “Popular” (Anexo 11), quer seja exclusivamente vocal ou com acompanhamento ao piano ou orquestra. O repertório que se pretendia “nacional” procurava ilustrar as várias “tradições” regionais revelando o conjunto de diferenças que formavam a nação, através das suas melodias autênticas ou da composição de melodias originais elaboradas tendo como referente características associadas à “autenticidade”.

Beira Alta n.º1 (1948), *Nossa senhora do Almurtão* (1944), ambas de Belo Marques, *Vira do Minho* (1944) de Tavares Belo, *Vira do Alentejo* (1946) de José Mourato, e.o. representam alguns dos exemplos de arranjo e composição para orquestra

¹⁹¹ As cotas das obras citadas são, respectivamente: AME/RDP- GEM, n.º 232; AME/RDP- GEM, n.º 112; AME/RDP- GEM, n.º 288; AME/RDP- GEM, n.º 26.

orientados para a construção de um núcleo de repertório nacionalista.¹⁹² Por outro lado, o género de música popular urbana de Lisboa, o fado, surge também ali representado em composições como *Fado N.º2*, para coro, de Dias Pombo (1945), *Folhas de Outono (Fado)*, para canto e orquestra, de Silva Tavares (1945), *Um Fado e nada mais*, para quarteto vocal feminino, de Belo Marques (1947), e.o.¹⁹³

Apesar de não ser expressivo pela quantidade, importa sublinhar alguns arranjos para voz e piano de melodias provenientes das colónias ultramarinas, da autoria de Belo Marques. O compositor e músico havia estado entre 1937 e 1942 a colaborar com o Rádio Club de Moçambique, tendo em 1940 empreendido uma viagem para realizar uma recolha etnográfica por alguns locais do país, nomeadamente territórios muchopes, landins e machanganes. O seu fascínio pelas manifestações expressivas que teve oportunidade de recolher em Moçambique resultaria na publicação do livro *Música Negra: estudos de folclore Tonga*, em 1943. Dessa “música negra, que é a música da selva” (Marques 1943:8) existe registo no GEM do arranjo para voz e piano intitulado *Três Canções Negras*, constituído por *Mufaná Maningue*, *Timbilla* e *Kokuana* (AME/RDP-GEM 163, 164 e 165, 1945) e de outros arranjos como *Batacúà* (1946), *Cabo Verde*, *Zamumba*, *Zandamela* (1947).

Segundo Belo Marques, “Os compositores Portugueses têm ali, na nossa África, uma fonte inesgotável de inspiração; e todos esses cantares bárbaros, esses temas exóticos, mas puros, podem abrir as portas a elevadas sinfonias, podendo ser enaltecidas pela riqueza dos nossos instrumentos e a nossa civilização” (*ibid.*:83).

O próprio Belo Marques, o compositor mais activo no GEM, explorou no livro supracitado a relação entre as noções de “autenticidade”, “exotismo” e “negritude”, aplicados não apenas ao repertório construído em torno de melodias recolhidas em Moçambique, como também ao jazz.¹⁹⁴ Para o compositor, “O «swing», que nós ouvimos no «jazz», em que se revela a alma sonhadora do negro, não é de forma alguma grosseiro ou banal”. A identificação do jazz com o “imaginário sonoro negro” (Silva 2003:113) não ficou claro no campo discursivo associado ao GEM e ao projecto de “aportuguesamento” da música ligeira. O “swing”, ou as suas características estilísticas

¹⁹² As cotas das obras citadas são, respectivamente: AME/RDP- GEM 302; AME/RDP- GEM 126, AME/RDP- GEM 144; AME/RDP- GEM 206.

¹⁹³ As cotas das obras citadas são, respectivamente: AME/RDP- GEM 160; AME/RDP- GEM 184; AME/RDP - GEM 258.

¹⁹⁴ A este propósito, partindo desta perspectiva, o musicólogo Manuel Deniz Silva (2003:113 e segs.) dedica um artigo ao “imaginário sonoro associado à música negra”, analisando o caso do jazz e os assuntos relacionados com as colónias e respectiva vocação imperial do Estado Novo.

centrais foram também elas integradas no âmbito do GEM em obras como *Oliveirinha da Serra*, *O Swing Anima a Orquestra*, e.o.

5.4) A institucionalização do “arranjo” do repertório

O “arranjo” pode ser enquadrado no âmbito do processo de folclorização promovido pelo estado-nação, evidenciando uma perspectiva dicotómica dos projectos da modernidade, que contrasta rural e urbano, “tradição” e “moderno”.

Os contextos nacionais e transnacionais em que esta prática emergiu poderão colocar em evidência a fluidez, diversidade e significação de repertórios, mas também a sua ligação às indústrias da música (Boyd 2001:65-6;¹⁹⁵ Martinez 1996:95; Tilly 2010:72-3; Wise 2003:182-3). A utilização do “arranjo” enquanto ferramenta composicional na construção de um imaginário sónico nacional, e o modo como alguns materiais musicais presumivelmente autênticos foram integrados e estilizados resultando em novos produtos musicais e contextos performativos constitui um dos problemas de base que abordarei.

A noção émica de “arranjo” é aqui utilizada para classificar uma prática composicional com duas vertentes. A primeira diz respeito à redução para piano de partituras compostas para orquestra ou agrupamentos vocais, bem como, de um modo geral, a adaptação de uma obra musical a outra configuração instrumental diferente da original. Esta técnica esteve ligada à indústria da edição musical que publicava estrategicamente os “êxitos” de canções popularizadas através de outros sistemas de produção musical, com destaque para o teatro de revista. A segunda prende-se com a utilização de melodias pré-existentes como base para a instrumentação destinada a

¹⁹⁵ O musicólogo Malcolm Boyd propõe três grandes períodos históricos associados à prática do arranjo: a primeira até 1600, localizando os primeiros arranjos na música vocal da idade média, em particular nos tropos e cláusulas, referindo no entanto que foi no início do séc. XIV que se verificou um importante desenvolvimento dos “arranjos”, partindo da música vocal, para alaúde e para instrumentos de tecla; O segundo período de 1600 a 1800, no qual há uma continuidade dos “arranjos” de música vocal para um dada configuração instrumental, é marcado pela adaptação de obras para um determinado instrumento ou grupo instrumental diferente do original para que foi composto; o terceiro período, que engloba os séculos. XIX e XX, foi marcado pela afirmação do piano como instrumento de eleição para vários compositores, assim como a sua emergência como instrumento associado à prática musical amadora doméstica, resultando em vários “arranjos” de obras musicais. A emergência do mercado da edição musical no séc. XIX, da rádio no séc. XX, e o novo englobamento desta prática no que respeitava os direitos de autor, que impedia o “arranjo” de obras sem o devido enquadramento legal, trouxe um novo contexto para esta prática (Boyd 2001:65-6). A divisão proposta por Boyd é redutora em vários sentidos, uma vez que circunscreve a sua análise à prática do “arranjo” no âmbito da música erudita, sem considerar historicamente a emergência das indústrias da música ligadas à música popular urbana.

orquestras, pequenos agrupamentos instrumentais ou vocais (Tilly 2010:72-3). O arranjo figurou como uma das principais bases de alguns modos de produção musical organizada, como o caso da rádio (Rasmussen 2002), do cinema (Marks 1997), do teatro de revista, e.o., utilizando comumente orquestras cujos maestros eram também os arranjadores (Tilly 2010:72-3). No caso específico da EN, no período em estudo, o “arranjo” tornou-se um dos processos centrais na cadeia da produção musical, pois garantia a ligação entre os materiais musicais e as orquestras e grupos vocais.

A institucionalização do “arranjo” adquire aqui uma importância central no caso da produção do repertório, pois remete para outros processos idênticos de “construção de práticas performativas tidas como tradicionais, constituídas por fragmentos retirados da cultura popular” (Branco e Castelo-Branco 2003:1). Constituirá no entanto o “arranjo” uma das ferramentas do processo de folclorização?

A utilização dos materiais musicais presumivelmente autênticos, recolhidos por figuras como Armando Leça ou Artur Santos, e posterior arranjo, revela a dupla natureza desta prática. Por um lado, como já abordado, é vincada pelo mito ruralista e uma ideia de “povo” (Melo 2001:58-62) mantida pela reprodução e manutenção da aura da cultura popular comum e imaginária enquanto produto “autêntico” da nação; por outro lado, institucionaliza o “arranjo” de melodias rurais a partir de um quadro urbano associado a novas formas de produção musical mediatizadas, como sucedeu na rádio.

O caso do arranjo talvez evidencie, como veremos através da análise do repertório, o aspecto paradoxal da folclorização, ou seja “a essência ruralista do seu conteúdo cria-se, institucionaliza-se e reproduz-se a partir de um quadro urbano” (Branco e Castelo- Branco 2003:5).

5.4.1) A construção da autenticidade: nacionalismo e regionalismo no repertório da 3.^a Secção do GEM.

As recolhas etnográficas e o estudo da música de matriz rural efectuadas entre as décadas de 30 e 80 evidenciam a construção de um corpus delimitado de géneros, traços estilísticos e repertórios, como refere Salwa Castelo-Branco. Neste sentido, como sintetiza a autora: “estes apresentam uma perspectiva regionalista do país associando géneros musicais e coreográficos e instrumentos musicais a identidades regionais, e figuram um cânone constituído por géneros e repertórios tipificados e cristalizados para cada região: a moda polifónica para o Baixo Alentejo, o cramol para o Douro Litoral, o

vira para o Minho, o fandango para o Ribatejo, o corridinho para o Algarve, o bailinho para a Madeira, e.o.” (Castelo-Branco 2010:888).

O mapeamento das práticas musicais e a perspectiva regionalista foi fundamental no sentido de construir um discurso no qual as várias parcelas presumivelmente autênticas constituíam o todo que era a Nação. Neste sentido, como refere o antropólogo Jorge de Freitas Branco, “o processo de *folclorização* caracteriza-se por uma acção coordenada de definição de diferenciações regionais concertadas na unidade nacional. O sujeito *povo* tende a ser substituído pelo complemento *popular*” (Branco 1995:169).

Os géneros coreográficos como viras, chulas, corridinhos, fandangos, e.o., constituíram um importante veículo ideológico no âmbito do GEM. Pretendo aqui evidenciar como os discursos nacionalista e regionalista se combinaram no campo discursivo delineado pelos decisores e levado a cabo pelos compositores.

A produção social e cultural da noção de região enquanto território socialmente hierarquizado e delimitado, instituído e produzido (Bourdieu 1994) resultou na manutenção de estereótipos presumivelmente representativos dessas mesmas regiões. As regiões administrativas foram assim utilizadas para construir “áreas culturais”, utilizando o património expressivo local (Pestana 2008), reforçando em alguns casos os estereótipos regionais que sintetizavam as suas virtudes ou características distintivas (Sena 2008; Medeiros 2003). O processo de objectificação e nacionalização da cultura popular, que teve as suas raízes no séc. XIX (Thiesse 1999), esteve intrinsecamente ligado ao carácter dos discursos regionalistas, que contribuíram para a produção e circulação desses mesmos estereótipos. Como refere o antropólogo Pedro Sena, partindo de Leal (2000):

“da mesma forma que os discursos nacionalizadores vão eleger e descontextualizar determinados aspectos culturais das províncias para os integrar como parte legitimada da cultura nacional, os discursos regionalistas subsequentes vão afirmar a província enquanto região e «quintessência» do país, recontextualizando e particularizando esses mesmos aspectos culturais no contexto da nação” (Sena 2008:3)

O papel desempenhado pelos média, sobretudo pela rádio, destaca-se na mediação entre a dimensão nacional e regional, reproduzindo ambos os discursos, porquanto filia na região uma ideia ancestral de autenticidade atemporal, recontextualizando e criando narrativas claras e não disjuntivas da própria nação. No âmbito da EN, Henrique Galvão tinha organizado em 1937 o *Grande Cortejo Folclórico*, um desfile em Lisboa de representantes de várias regiões do país trajados a rigor, assim como carros alegóricos

A figura de Belo Marques destaca-se por ter composto mais de 60% do repertório da 3.^a Secção do GEM e pelo facto de ter dirigido o *Orfeão Scalabitano* e a sua *Orquestra Típica Portuguesa*, desenvolvendo fora da EN também uma actividade ancorada na ideia de regionalismo musical.

“o fandango é bom para dançar/
faz bater o pé sem parar (...)
O campino dança, sem ter que pensar
qual será na dança o seu melhor par”.

Riba-Tejo

Belo Marques

Tempo de Fandango

Soprano

O Fandango é bom para dan - çar faz bater o pé sem-pa rar___ o fandango é bom para dan-

Soprano

O Fandango é bom para dan - çar faz bater o pé sem-pa rar___ o fandango é bom para dan-

C.Alto

lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá

C.Alto

lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá

O estereótipo do campino e da sua dança em sapateado constituiu uma das

imagens mais cristalizadas na produção social da região do Ribatejo. Segundo Armando Leça, a dança representa uma “espécie de torneio no qual o homem pretende atrair as atenções femininas, salientando-se na presteza e plasticidade dos seus movimentos, transformando os pés em bilros. Com a sua jaleca, calças apertadas, carapuças irrequietas, ninguém ultrapassa os ribatejanos no fandango” (Leça s.d.). Apesar de existirem registos da dança noutros locais do território português, ficou associado ao contexto ribatejano e à figura do campino (Bertino 1992; Maximino 2003; Ribas 1983), resultado também de um processo de folclorização da cultura popular da região (Medeiros 2003), no qual a tipificação de géneros associados a áreas geográficas distintas foi uma componente central.

A tendência geral para este género coreográfico ser apresentado utilizando compassos compostos, como 3/8 ou 6/8 contrasta mais uma vez com o compasso 3/4 que Belo Marques seleccionou no arranjo vocal de *Riba-Tejo*. O padrão rítmico que inicia no segundo tempo do primeiro compasso define o motivo utilizado ao longo da primeira secção, mantendo no entanto o carácter simétrico dos motivos.



Exemplo 2 - Indicação do “tempo de fandango”, com desenho melódico descendente e depois ascendente

O mesmo tipo de tratamento ocorre noutras peças oriundas do GEM, como o caso de *Vamos a Faro*, um corridinho em si bemol Maior, compasso 2/4, onde o piano fornece a base harmónica para as quatro vozes femininas que cantam motivos melódicos constituídos pelo ritmo indicado no exemplo 3.



Exemplo 3 - Motivo rítmico e melódico de *Vamos a Faro* (1947), de Belo Marques.

A letra está também associada ao género, como ilustram os versos cantados na canção supracitada:

“A moda do corridinho foi em Faro que nasceu.
O harmónio é o padrinho que a madrinha escolheu.
E depois do batizado o corridinho fugio,
mais tarde foi encontrado no peito de um algarvio”.

O ritmo utilizado, característico do género, neste caso com semicolcheias nas 4 vozes é suportado harmonicamente pelo piano que marca no início de cada tempo o acorde correspondente.

Vamos a Faro (corridinho) Belo Marques

The musical score is written for four female voices (Soprano and Alto) and piano. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 3/4. The piano part consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal parts enter in the second measure with a melodic line of eighth notes.

Exemplo 4 - Início de *Vamos a Faro* (1947) de Belo Marques para 4 vozes femininas e piano

No caso de *Ao adro* de Belo Marques, para quarteto vocal feminino e piano, a melodia do “folclore” surge na “segunda voz” feminina que canta a solo com o acompanhamento do piano. O compasso 3/4 deixa antever um diferente tratamento do habitual 6/8 ou 12/8 associado ao vira, embora seja de referir que as recolhas etnográficas ilustram a variedade associada ao género coreográfico, tanto a nível geográfico como funcional (César e Moura 2010:338). No caso em análise, Belo Marques manteve o papel normalmente de destaque atribuído ao solista, que aqui canta apenas acompanhado pelo piano.



Exemplo 5 - Voz solista (2.º Soprano) na obra *Ao Adro* (s.d.) de Belo Marques.

A base harmónica é concedida pelo piano, que alterna entre acordes de tónica, sub-dominante e dominante, escritos com o mesmo padrão rítmico e desenho de uma valsa. O piano adquire um papel fundamental na estrutura formal da peça pois efectua uma pequena introdução antes da entrada da voz solista no compasso 9, permanecendo assim até ao compasso 35, onde entram as restantes vozes.



Exemplo 6 - Introdução de piano na obra *ao Adro*.

No entanto, apenas a 2.ª voz canta uma vez o texto que perfaz o estribilho, introduzindo depois as restantes vozes que o repetem mais duas vezes.

“ai o vira que vira
no vira virou
dá voltas no vira
que eu dou”

Uma nova secção é introduzida depois do estribilho com todas as vozes e o piano, repetindo-o novamente antes de voltar ao início da peça, com a segunda voz.

Do ponto de vista formal, *Ao Adro* afasta-se do comum AABB aproximando-se do mais raro AABBC, neste caso contando com a Introdução executada pelo piano AABBC.

The image shows a musical score for the piece 'Ao Adro'. It features four staves: two for Soprano, two for C. Alto, and one for Piano. The key signature is one sharp (F#). The Soprano part begins with the lyrics 'O' Ma - ri - a tu - quando danças... Teu a -mor faz re -'. The Piano part provides accompaniment with chords and a melodic line.

Exemplo 7 - Entrada do 2.º soprano com acompanhamento do piano na obra *Ao Adro*

Em síntese, o repertório seleccionado, ainda que não seja representativo de toda a produção do GEM, ilustra o processo de arranjo de melodias de matriz rural, com o arranjo para 4 vozes (SATB) incluindo, por vezes, o acompanhamento de piano. Nestes casos, verifica-se uma introdução executado pelo piano que dá depois o mote a uma ou a todas as vozes para apresentarem o tema.

5.4.2) Composições originais baseadas em danças: o *Vira virou*

O repertório da 3.ª Secção do GEM também incluía a composição de melodias originais inspiradas nos géneros coreográficos ou em melodias de matriz rural. Esta prática não foi apenas utilizada pelo aparecimento desta estrutura de composição, existindo anteriormente compositores que se dedicavam à composição deste tipo de repertório muito em voga na rádio e no mercado de edição de partituras, como por exemplo os corridinhos compostos por Melo Júnior para a Orquestra do Café Chave d'Ouro.

O exemplo aqui apresentado sintetiza outra tendência do repertório composto no âmbito do GEM e, de um modo mais geral, na EN. Como referido anteriormente, a composição de melodias e redacção de letras originais que remetessem para elementos populares ou rurais constituía um dos produtos do mercado urbano da edição musical.

No conjunto do repertório criado no âmbito da 3.^a secção do GEM, identificámos alguns exemplares de géneros coreográficos que foram compostos originalmente para aquele efeito e que acabaram, no mesmo ano de composição, no mercado de edição musical. Algumas destas melodias eram compostas originalmente e as letras podiam ser escritas quer pelo compositor, quer por funcionários da EN, como o poeta Silva Tavares ou o escritor e jornalista Adolfo Simões Müller (1909-1989).

A obra *Vira, Virou*, composta em 1946 para *Orquestra Ligeira* por João Andrade Santos, com letra de Silva Tavares, ilustra o acima referido, tendo sido editada no mesmo ano pela Sasseti e C.^a Editores, utilizando na capa uma foto das Irmãs Santos, como promoção do produto musical, e figuras estilizadas associadas ao género coreográfico (Anexo 18).

No caso desta composição, não foi a melodia de matriz rural, proveniente de uma recolha, que conferiu a característica regional, mas apenas a referência ao género coreográfico “vira”. A peça é apresentada no compasso 3/8 com funções tonais dominante/tónica bem definidas, embora integre variações na sua harmonia que conferem variedade para além das relações de dominante/subdominante/tónica.



Exemplo 8 - Excerto de *Vira Virou* (1946), composto por João Andrade Santos, com letra de Silva Tavares

A letra escrita por Silva Tavares ilustra a descrição da cena da dança do vira:

“Rapazes vamos qu’o vira já principiou
Entremos no gira que gira do vira virou!
O Vira quem quer o dança como convém
Se um pé vai atrás, outro avança e tudo sai bem”

No período em estudo, as Edições Sasseti publicavam obras de vários compositores que se dedicavam à criação de obras originais baseadas em danças de matriz rural. Melo Júnior foi um dos compositores mais importantes neste sentido, tendo composto vários corridinhos para orquestra depois arranjados para piano, ou piano e voz e assim editado. Ainda que tenha composto em 1948 o seu *Corridinho n.º*

14 (Corridinho da Primavera) para orquestra e dueto vocal (AME/RDP L075367) para as Irmãs Remartinez e orquestra ligeira, esta obra não deu entrada no Gabinete de Estudos Musicais, tendo sido integrada no repertório de música ligeira da EN.

Este facto poderá ser explicado por questões orçamentais que impedia o pagamento aos compositores, preferindo privilegiar os maestros que trabalhavam directamente com os grupos vocais. Por outro lado, ilustra que o repertório inscrito no projecto do “aportuguesamento” da música ligeira não se circunscrevia ao GEM, embora tivesse nele o espaço de protecção necessário.

5.4.3) O jazz e a “música ligeira”: integrar a diferença

Pretendo nesta secção analisar a relação que se estabeleceu na rádio entre “música ligeira” e o jazz, ilustrando o meu argumento com exemplos do repertório produzido na 3.ª Secção do GEM.

O estudo do jazz tem seguido novas linhas de investigação no sentido de reavaliar a abordagem e o estudo daquele domínio musical. Num estudo recente, intitulado *Jazz Cultures* (2002) o autor David Ake sugere que o estudo do jazz tem de ser reforçado pela sua componente contextual, ideológica e musical, indo além das convenções e valores comumente atribuídos àquele domínio musical:

“we can study it most productively by looking at the evolving meanings, values, and ideals — as well as the sounds — that musicians, audiences, and critics have carried to and from the various activities they have called jazz. Such a view necessarily results in a historical narrative marked by contestation, contradiction, and plurality. All eras of the music are considered here in an effort to illuminate the ever-changing nature of jazz” (Ake 2002:2).

A questão não se prende com relações de correspondência ou definição taxonómica de repertórios, mas, ao invés, com o conjunto de relações sociais, discursivas que, num determinado contexto se referem a uma prática performativa (Jackson 2012:3-50) enquanto jazz, *swing* ou *fox-trot*. Esta abordagem deverá no entanto levar em linha de conta vários processos históricos identificados por alguns estudiosos (Ake 2002), sendo fundamental no caso português sublinhar a importância dos periódicos, da edição musical (nacional e importada), da indústria fonográfica, das indústrias da radiodifusão e do entretenimento, com destaque para as tournées de grupos, estrelas internacionais e práticas locais que contribuíram para a circulação do género. O cruzamento no repertório de características oriundas dos géneros de dança

que vieram a ser associados à noção de jazz foi comum a vários contextos, como o italiano, no caso da canção ligeira italiana (Borgna 1992:129 e sgs), e o espanhol (Martinez 1996).

Alguns estudiosos do jazz em Portugal referem que na divisão entre repertório popular e erudito operada pelas instituições culturais do Estado Novo, o jazz ocupou uma posição dúbia, contestado pelo poder político e contrastando com o processo de folclorização (Martins 2006:110-21). Segundo Martins, entre os anos 20 e meados dos anos 40:

“o *Jazz* é desprezado, ridicularizado, confundido, estando arredado da sociedade portuguesa pelas razões apontadas anteriormente, baseadas num quadro de valores peculiar e tradicional, conservador e ruralista, e que com a institucionalização do Estado Novo se agudiza, orientando a sua acção ideológica para o processo de doutrinação da «portugalidade» na qual o *Jazz* não tinha lugar” (Id. *ibid.*:201).

A partir de 1945, por iniciativa de Villas-Boas e do Hot Club, o jazz entra, segundo o autor, numa fase de emergência e afirmação (Id. *ibid.*). Urge, em primeiro lugar, entender por via da análise do repertório que géneros e estilos musicais são identificados enquanto jazz e que políticas foram levadas a cabo no contexto das práticas performativas associadas a este domínio no âmbito do Estado Novo e da EN, sem tirar conclusões que visam construir uma narrativa vincada discursivamente por uma oposição entre folclorização e jazz, nem remetendo ao HCP o papel exclusivo da sua afirmação e emergência em Portugal.

As orquestras da rádio foram, no contexto nacional, um importante veículo de divulgação do repertório associado ao jazz, embora não existam ainda estudos sistemáticos acerca do assunto. Dos anos 20 aos anos 30, o jazz integrava com outros géneros e estilos musicais o repertório base da maioria das orquestras e pequenos agrupamentos de “música ligeira” em Portugal. Este dado é decisivo para entender qual a relação das orquestras, compositores, arranjadores e músicos com aquele tipo de repertório no âmbito radiofónico. Numa entrevista realizada a Fernando Albuquerque, trompetista da Orquestra Ligeira da EN o papel do jazz nos anos 40, é notória, em particular, a impossibilidade de formar um agrupamento dedicado exclusivamente aos estilos associados àquele domínio musical, o que implicou a integração do jazz no repertório de orquestras ligeiras:

“ (...) solicitámos meia dúzia de opiniões sobre o Jazz em Geral. (...) - Acha que seria interessante que se formasse, no nosso país, uma orquestra que apenas se dedicasse ao Jazz?

- Seria interessante, de facto, mas completamente impossível, visto o trabalho duma orquestra em qualquer «casa» ter de abranger todo o género de música, para

satisfação do nosso público, que não está educado nesse sentido e não suportaria unicamente música de jazz; impossibilitando, assim, completamente, a especialização (...).” (*Rádio Nacional* 20/02/1947).

A recepção dos estilos musicais do jazz em Portugal deve ser também lida no sentido da integração desses elementos no repertório já existente, de resto bem ilustrado através da edição musical e dos fonogramas produzidos na época. Isto porque o modelo radiofónico de programa se regia pela noção de “variedades”, rubrica que visava a integração de vários géneros e estilos musicais pela mesma orquestra e intérpretes vocais (Anexo 15).

Apenas em 1945 foi lançado um programa radiofónico com a finalidade de divulgar o repertório de jazz, sem a mistura com outros géneros ou estilos musicais, como acontecia nos programas de variedades. O novo programa da EN, denominado *Hot Club*, integrava assim o *Programa da Manhã* apresentado por Artur Agostinho e Augusto Fraga. Pouco tempo depois do seu início, o programa passou a ser emitido pelo Rádio Clube Português, deixando assim de ser uma rubrica do *Programa da Manhã* da rádio pública. Este facto tem sido lido como uma oposição do Estado Novo ao jazz e aos seus elementos considerados subversivos (Martins 2006; Moreira dos Santos 2007:54-9). A questão central parece ser a criação de um espaço próprio para a sua promoção, quando na EN existiam várias orquestras, compositores e arranjadores que também se dedicavam a géneros e estilos musicais associados ao jazz, como António Melo, Fernando Carvalho ou Tavares Belo.

Na nova política de programação musical da EN, delineada por António Ferro, não fazia sentido autonomizar um espaço para a reprodução de fonogramas de jazz e actuações ao vivo para um pequeno grupo de ouvintes, quando já tinha colocado em marcha um programa e estruturas de produção musical que visavam “aportuguesar” as emissões. Por outro lado, na acção nacionalizante da emissão pretendida por António Ferro, o projecto apresentado por Villas-Boas enquadrava-se noutro plano, no qual “O H.C., programa radiofónico, era um clube teórico que tinha por objectivo a preparação e reunião dos amadores do Jazz para na devida altura se transformar num clube prático com o nome de «Hot Club de Portugal»” (*Rádio Nacional*, 12/02/1948).

A legitimidade do jazz na programação da EN era, para António Ferro, um assunto que apenas se colocava pelo facto de existir pouca “música ligeira” portuguesa (Ferro 1950:39), o que obrigava a recorrer à música norte-americana:

“E coloca-se agora, precisamente, a resposta a esta pergunta: será legítimo que a nossa rádio oficial, na sua hora de música de dança, vos forneça, quase

sistematicamente, estrepitosa ou suave música de *Jazz*, acrobacias, forças descombinadas de saxofones, trombetas e clarinetes, nasaladas canções americanas que só alternam, de quando em quando, com tangos puxados à sustância ou com felinos sambas? Tão legítimo mas tão discutível como o absoluto domínio do cinema americano nas salas de projecção portuguesas e nas salas de toda a Europa” (Id. *ibid.*:37-8).

Esta tese é corroborada aquando da entrevista de Trabuco Alexandre aos responsáveis pelo programa, tornando-se evidente para um dos entrevistados, Patrício Álvares que “há muita gente que protesta contra a pouca música portuguesa que dão e contra o abuso do Jazz”. No entanto este “abuso” devia-se, segundo Augusto Fraga, aos fonogramas que chegavam do estrangeiro e que eram, em número, superiores aos produzidos em Portugal (Moreira dos Santos 2007:58).

O jazz sofreu um processo de recontextualização na EN, tendo sido os seus estilos musicais integrados no repertório da Orquestra Ligeira, fazendo parte deste modo da categoria genérica “música ligeira” e, correspondentemente, dos programas de “variedades” (Anexo 23). Caso a política de programação da EN fosse contra o jazz, não teria contratado em 1946 a Orquestra Swing de Tavares Belo, que na EN, adquiriu a designação de Orquestra Ligeira. De resto, alguns dos músicos que a integravam, bem como o próprio Tavares Belo, estariam no núcleo de fundadores do Hot Club de Portugal, em 1948, e na promoção das *jam sessions* no Café Chave D’ouro, em Lisboa, amplamente noticiadas nos jornais dedicados à rádio. No entanto, a rubrica *Hot club*, inspirada em transmissões da BBC,¹⁹⁶ não foi o único em Portugal, existindo outros programas que replicavam o modelo e divulgavam o jazz. Em 1946, a Rádio Renascença, emissor do Porto, lança o programa radiofónico *Melodias matinais*, apresentado todos os domingos por Augusto Costa (*Rádio Nacional*, 18/08/1946). Ainda no mesmo ano iniciou a transmissão de “«Swing Club» (...) apresentad[o] pelo Clube Radiofónico, através da pena respectivamente de Carrasco Guerra e Posal Domingues (...). É um retrato, mais ou menos fiel e a aplaudir, do programa «Hot Club» que Luís Villas-Boas tem em R. Clube Português” (*Rádio Nacional*, 28/04/1946).

Por outro lado, como referido, as orquestras ligeiras desempenhavam já o papel de divulgação deste repertório através da EN, encomendando várias partituras de editoras de música dos Estados Unidos da América:

“A Emissora Nacional acaba de receber da Casa Editora Robbins Music

¹⁹⁶ Como afirma Martins (2006:116) “Os futuros fundadores do HCP representavam uma parte assidua da audiência dos programas estrangeiros de *Jazz*. Todos os sábados, pelas 11:00, a BBC de Londres transmitia um programa inteiramente dedicado ao *Jazz*. Augusto e Ivo Mayer, Bernardo Moreira e outros, declararam serem ouvintes assíduos destes programas”.

Corporation, de Nova York, a primeira remessa de obras de jazz sinfónico, que se destina à Orquestra Ligeira da referida emissora. Vamos pois ouvir dentro em breve os famosos trechos «Manhattan serenade», «On the trail», «Nocturne», «Manhattan moonlight», «Park Avenue Fantasy» e a selecção do filme «Rio Rita». Estas obras, que fazem parte dos repertórios das mais afamadas orquestras ligeiras sinfónicas, entraram já em ensaio e vão, estamos certos, ser mais um grande triunfo da Orquestra de Tavares Bello” (*Rádio Nacional*, 19/02/1948).

No entanto, algumas mudanças centrais tiveram lugar anteriormente à EN, como as mudanças instrumentais associadas aos géneros e estilos musicais normalmente denominados de jazz. Uma das principais mudanças que terá ocorrido para que estas orquestras tivessem emergido e integrado o repertório jazz nas suas actuações foi a configuração instrumental.¹⁹⁷ A influência que as Orquestras da *Light music* inglesas, as denominadas Orquestras de salão ou Orquestras de dança (Moreira, Cidra e Castelo-Branco, 2010) tiveram na formação das “orquestras ligeiras” nos anos 20 e 30, manifestou-se na instrumentação utilizada, em que predominavam as cordas (violinos, viola, violoncelo e contrabaixo), alguns instrumentos de sopro (clarinete, flauta, trombone, saxofone e.o.), o piano e/ou a celesta. Seria durante os anos 30 que essas “orquestras ligeiras” ou “orquestras de salão/dança” alargariam o leque de instrumentos musicais, incluindo a “bateria jazz”, reforçando a secção de metais com trompetes (denominados nas partituras como “trombeta”) e trombones, das madeiras, com a inclusão de dois a três saxofones. A viola e o violoncelo deixam de constar com tanta frequência nas partituras da EN a partir do final dos anos 30. Ao longo dos anos 20 e 30, esta configuração instrumental permitirá a divulgação de repertório moldado em estilos como o *fox-trot*, *one step*, *charleston*, *schimmy*, *two step*, etc.

A primeira orquestra contratada em 1936 para o programa de variedades da EN, denominada *Orquestra Nacional*, contava com um instrumental vocacionado para a interpretação dos géneros de dança identificados. O agrupamento, que tinha a direcção musical de Torres Marques, era constituído por “bateria de jazz”, piano, contrabaixo, violino, trompete, trombone, dois saxofones e banjo, contando ainda com o recurso ao clarinete e concertinas.

¹⁹⁷ Existem alguns casos onde é possível denotar esta mudança, nomeadamente através da análise iconográfica. A orquestra do pai da cantora Nini Remartinez, em actividade nos anos 20, a “Orquestra Remartinez”, incluía instrumentos como violino, viola, violoncelo, contrabaixo e piano, ou piano, bateria, trombone, saxofone, violino e banjo (surtem à frente outros instrumentos, como saxofone tenor, xilofone, acordeão, concertina). Segundo a cantora “Nini Remartinez: “Naquela altura não havia, o meu pai é que foi o primeiro (refere-se ao facto de ter tido uma orquestra jazz). O meu pai era solista da orquestra sinfónica do Pedro Blanch... mas gostava muito de música de jazz. Mas aqui não existia, havia assim uns conjuntos... mas assim uma orquestra formada não havia. Iam chamar aquele e aquele outro, mas uma orquestra formada não havia. (...)” (Entrevista a Nini Remartinez. 11/02/2006).

Esta mudança revela também o impacto que teve, já na segunda metade dos anos 30, o repertório denominado por *swing*, composto para as *Big Bands* onde várias mudanças instrumentais, rítmicas, harmónicas e estruturais foram operadas. Ao nível instrumental, a tuba foi substituída pelo contrabaixo, o banjo pela guitarra e na bateria um maior recurso ao *hi-hat*; o ritmo configurou-se em torno da marcação dos 4 tempos bem definidos, em parte devido à influência do género da canção produzida no âmbito do Tin Pan Alley; o ritmo harmónico era mais rápido do que nos géneros anteriores; a estrutura das peças era condicionada pelo papel de destaque dos solos instrumentais que contribuíram para demonstrações de virtuosismo associado ao género (Robinson 2001:784).

A interpretação do repertório em estilo de *swing* ficou, nos anos 40, a cargo da *Orquestra Ligeira* da EN, sob a direcção musical de Tavares Belo, sendo constituída por 3 saxofones (um alto e dois tenores), 1 clarinete, 3 trompetes, 2 trombones, 3 violinos, 1 viola, 1 violoncelo, 1 contrabaixo, piano e voz. A utilização da viola e do violoncelo constituía uma das características da instrumentação utilizada por Tavares Belo em peças como *Padducah*, *Night and Day*, *Sentimental Journey*, e.o. (Anexo 27, faixa 1).

5.4.4) “Aportuguesar” o “swing”, negociando a autenticidade: o caso do arranjo de *Oliveirinha da Serra*

Nesta secção, ilustrarei algumas das técnicas de composição utilizadas no âmbito do projecto do aportuguesamento da música ligeira, através da análise do arranjo de *Oliveirinha da Serra*, canção onde vários elementos melódicos, instrumentais e estruturais contribuem para uma leitura intertextual do processo de “aportuguesamento”. Composta por José Maria Esteves Graça para o GEM (AME/RDP – GEM n.º 43, 1942), inicia-se com a “bateria jazz”, utilizando o tam-tam durante 4 compassos, que depois prossegue acompanhando o clarinete que introduz o tema principal cuja parte final é ligeiramente alterada de modo a introduzir a secção do *tutti*.



Exemplo 9 - Tema do clarinete em si bemol (compasso 4 a 12). Oliveirinha da Serra, de Esteves Graça (AME/RDP- GEM 43, 1942)

A obra revela algumas das principais características do estilo *swing* também na constituição da sua forma. A peça está dividida em 5 secções estruturais, de A a E, cada uma com características específicas, mas sobretudo marcadas pelos solos instrumentais escritos na partitura, com excepção de um dos instrumentos, a “bateria jazz” onde surge “*solo ad lib*”.

A secção A, que inclui a introdução do tema “Oliveirinha da Serra” define logo o papel da bateria e do piano, a primeira encarregue de marcar os 4 tempos, sem grandes variações rítmicas (apenas a subdivisão do primeiro tempo em duas colcheias) e o segundo marca o ritmo harmónico, sempre em semínimas, acentuando os 4 tempos que caracterizam o estilo *swing*.



Exemplo 10 - Marcação dos quatro tempos pela Bateria Jazz- Oliveirinha da Serra, de Esteves Graça (Id. *ibid.*)

A exposição do tema, ou referência directa a ele volta apenas a surgir na secção D, como veremos. Por outro lado, com alguma frequência, as secções de *tutti* marcam a preparação de uma modulação entre secções.

A instrumentação confere especial destaque às madeiras e aos metais no momento da atribuição dos papéis solísticos, reflectindo-se ao longo da estrutura da peça. A composição divide-se em 5 secções, evidenciando a alternância entre secções solísticas

e de *tutti*, assim como o tratamento e arranjo da melodia principal nos diferentes instrumentos:

Introdução: Solo tam-tam; tema de *Oliveirinha da Serra* no clarinete; *Tutti*

A- Solo do Saxofone Tenor (ausência das cordas; metais com ritmos pontuados e sincopados)

B- Solo de clarinete. Termina com um *glissando* preparando a próxima secção

C- Tema *Oliveirinha da Serra* a três vozes, nos três saxofones; solo de trombone; solo de contrabaixo e “bateria jazz”, esta última “*ad lib*”

D- Alusão ao tema com tratamento da melodia e final

Algumas das secções não fazem referência directa ao tema *Oliveirinha da Serra*, como as secções B e C, apresentando as características gerais mencionadas. No entanto, as restantes secções merecem uma análise do modo como a melodia foi tratada e inserida nas características associadas ao *swing*.

A secção D apresenta a melodia nos três saxofones sobreposta a um solo de trombone, com acompanhamento do piano, e da “bateria jazz”, que surge apenas com a referência “marca”.

The musical score is arranged in a system with eight staves. From top to bottom, the staves are: Clarinet (Cl.), Alto Sax., Tenor Sax., Alto Sax., Trombone (Tbn.), Double Bass (Db.), Piano, and Jazz Drum (Bateria Jazz). The key signature has one flat (B-flat). The tempo is 120. The score is in 4/4 time. The saxophones play a polyphonic melody, while the piano provides harmonic support. The jazz drum is silent.

Exemplo 11 - Solo de Trombone com o tema *Oliveirinha da Serra* nos saxofones

O solo de trombone e a melodia tratada de modo polifónico nos três saxofones são construídas utilizando uma harmonia que muda em cada compasso segundo o seguinte esquema harmónico: I7, VI7, II7, II7, V/V, V7, I7. A melodia, que surge como na secção A, mas agora no saxofone alto, ao passo que os outros saxofones, mantendo a estrutura rítmica e melodia, conferem com o piano os elementos centrais da harmonia do arranjo.

Conclusão

Neste capítulo abordei o modo através do qual a institucionalização de uma secção específica para a produção de “música ligeira” no âmbito do Gabinete de Estudos Musicais foi enformada pelo projecto do “aportuguesamento” levado a cabo na EN, entre 1942 e 1949. Através de exemplos de repertório musical, sublinhei como os arranjos foram configurados com o intuito de cumprir um projecto ideológico.

O conjunto de obras ali compostas, que não representam todo o repertório da EN (sendo mesmo minoritário, pelo menos em número) ilustra a tentativa de criação de um corpo de repertório musical que concilia o rural e o urbano, entre o “autêntico” e a “nossa época”.

O arranjo de melodias de matriz rural, assim como a composição de melodias originais tendo como referência características de géneros coreográficos tidos como “tradicionais”, utilizaram técnicas de composição associadas à música erudita (orquestração, composição coral ou vocal, e.o.). As obras e arranjos produzidos foram condicionados pelas orquestras e grupos vocais existentes na EN, em particular os quartetos e trios vocais, a Orquestra Ligeira e a Orquestra Típica Portuguesa.

A institucionalização do “arranjo” enquanto parte do projecto de “aportuguesamento da música ligeira” no GEM foi ancorada em vários pressupostos ideológicos enunciados por António Ferro. Pretendia-se sobretudo a criação de um espaço de produção musical dedicado à defesa e construção de um repertório baseado numa fonte “autêntica”, ainda que adaptado a modelos performativos distantes do local das recolhas de melodias de matriz rural. A construção sónica de uma “comunidade imaginada”, representante das virtudes da raça, do passado ancestral, de uma tradição atemporal e da identidade nacional foi negociada tendo em conta vários factores, entre os quais se destacam os estereótipos regionais e os géneros coreográficos a eles associados, as composições originais tendo como referência modelos rurais, bem como o arranjo de melodias supostamente autênticas em estilos ligados ao jazz, criando assim o imaginário “internacional” referido por Ferro (1950:40).

O repertório aproximou, por via da sua dimensão intertextual expressa através do “arranjo” o esbatimento das diferenças entre a música rural “autêntica” e a “música ligeira”, resultando num produto final pretensamente nacional, o som imaginado da nação.

6. As “vedetas” da EN: as vozes do aportuguesamento

Introdução

Este capítulo foca os cantores e cantoras, comumente denominados na época por “vedetas”, da “música ligeira” no contexto da produção musical da EN. Seleccionarei diferentes casos que ilustram as mudanças e processos associados à emergência, afirmação e consagração de “vedetas”¹⁹⁸ no contexto da rádio pública em diferentes momentos da sua vida institucional. Num primeiro momento, entre 1934-36, é fundamental entender de que modo a rádio pública enquadrou as “vedetas” na sua programação, num período em que a formação das orquestras e a sua posterior reestruturação constituíram estratégias prioritárias das administrações envolvidas. A partir de 1936 foi lançado no âmbito da nova política de programação delineada por Henrique Galvão, o *Programa de variedades*, que visava a presença de “vedetas” e orquestras aos microfones da EN. Verificou-se ainda a fundação do Quarteto Vocal Português, o primeiro grupo exclusivamente criado pela rádio pública para os seus programas, o que contribuiu para um novo enquadramento dos cantores na programação. A questão que se coloca é saber se as opções tomadas constituíram mudanças significativas nas estratégias de legitimação das “vedetas” e de que modo tais políticas promoveram o enquadramento destas na produção musical da EN e em particular como se articularam com o “aportuguesamento” das emissões?

O processo de institucionalização das “vedetas” no contexto da EN constitui, portanto, um ponto de partida para a análise. No âmbito da administração de António Ferro (1941-1949), auxiliado por Pedro do Prado, Chefe da Secção Musical, pretendo abordar de que modo este processo foi articulado com o projecto de “aportuguesamento” da programação e da “música ligeira”, através da promoção, a partir de 1943, do *Concurso de Artistas Ligeiros*, bem como do lançamento do Centro de Preparação de Artistas (CAP) em 1947, fundado por Mário Mota Pereira.

A emergência de “vedetas” nos anos 40 requer a análise do seu percurso até aos microfones da rádio pública, focando como iniciaram as suas carreiras nas rádios privadas e colectividades de bairro e como ingressavam depois na EN. As entrevistas

¹⁹⁸ Utilizo o conceito émico de “vedeta” que, no período em estudo, se refere a cantores solistas e grupos vocais da EN que alcançaram grande visibilidade junto do público. Não obstante, o conceito não se circunscreve apenas à realidade da rádio, sendo também utilizado no cinema e teatro de revista.

realizadas a Nini Rematinez e a Maria de Lourdes Resende constituíram testemunhos centrais para um melhor entendimento deste processo, assim como a análise documental de vários periódicos da época. No entanto, o enquadramento das “vedetas” e a criação de um *star system* no âmbito da produção musical da EN será feito tendo em conta o caso das *Irmãs Meireles*, problematizando as várias vertentes da ligação daquele grupo vocal à EN e ao projecto ideológico de António Ferro para a rádio pública. Este caso, em particular, permitirá compreender melhor o surgimento de vários grupos, como as *Irmãs Santos*, as *Irmãs Remartinez*, os quartetos vocais, e.o., enformados por modelos performativos internacionais como por exemplo as *Boswell Sisters* ou as *Andrew Sisters*, que obtiveram grande visibilidade nos anos 30 e 40.

6.1) “Agradar ao microfone”: orquestras e “vedetas” nos programas de “variedades” da Emissora Nacional (1934-1936)

A administração de António Joyce, vocacionada para a organização dos recursos artísticos na fase inicial da rádio pública, e em particular para a implementação do “complexo orquestral”, foi responsável por uma programação com maior ênfase na actuação de orquestras, quer no âmbito da música erudita como no âmbito da “música ligeira”. Não obstante, a emergência de cantores ao microfone da EN começou a efectivar-se pouco depois do lançamento da rádio pública. Tal como Marshall (1997) identifica, a indústria fonográfica utilizou a seu favor as estratégias da indústria da edição musical quer ao nível da produção quer da distribuição,¹⁹⁹ assim como a rádio teve nos seus primeiros anos uma profunda associação com os circuitos de entretenimento urbano,²⁰⁰ através da transmissão das orquestras que ali actuavam ou de

¹⁹⁹ No caso português, “Além dos espectáculos e discos, as estrelas da música - dos fadistas aos cantores de música clássica e aos artistas do teatro - faziam circuitos de apresentação pelas pequenas rádios. A publicidade a concertos e peças de revistas ia a par do lançamento dos primeiros discos destas vedetas, para além de escritores, artistas e músicos consagrados. Todos eles enchiam com assinaturas os livros de honra das estações amadoras: Viana da Mota, Chaby Pinheiro, Virgínia Vitorino, Vasco Santana, Corina Freire, Ercília Costa, Lina Demoel, Emília de Oliveira e Hermínia Silva” (Santos 2005:98). Na obra citada, o autor apresenta, em capítulos diferentes, outras referências que poderão lançar as bases para um assunto que carece de investigação quer no domínio musicológico quer sociológico e dos estudos em comunicação. “Entre outros concertos, a estação transmitiu os organizados pela casa Valentim de Carvalho, com discos da marca Brunswick, e pela casa P. Santos & C.^a com discos *Columbia*, bem como um programa de concerto com discos de gravação eléctrica *His Master’s Voice* (...)” (Santos 2005:123). O autor refere-se nesta secção à estação emissora Rádio Lusitânia, CT1DE, no contexto do início dos anos 30 (*ibid.*).

²⁰⁰ Desde os anos 20 que as vedetas desempenhavam um papel fundamental na criação de diversidade na emissão de algumas rádios privadas. Partindo da análise histórica realizada por Marshall (1997), e cruzando-a com algumas das conclusões alcançadas por Rogério Santos (2005) no que respeita às

intérpretes mais popularizados que se apresentavam nas principais salas de espetáculo.²⁰¹ Em 1934, altura em que se inicia a publicação das grelhas de programação da EN, são vários os exemplos que denotam esta relação. As orquestras de salão, de dança ou ligeiras assim como os grupos com outras denominações no âmbito da “música ligeira” figuram nas grelhas de programação reflectindo sobretudo a importância que estas desempenhavam nos circuitos de lazer urbanos. A emissão de orquestras que alcançaram alguma visibilidade nesses mesmos circuitos de lazer lisboetas, (por exemplo, a Orquestra do Aviz Hotel,²⁰² a Orquestra Almeida Cruz, Orquestra Portugal ou ainda a Orquestra Bobby Sax Fred Trinscher do Café Arcádia, dedicadas à denominada “música de dança” ou de “salão”, ou ainda o Quinteto de Luiz Silveira do Hotel Borges) foi fundamental na construção da programação musical da rádio do Estado.

No primeiro e único ano de funções da comissão administrativa liderada por António Joyce, a contratação de “vedetas” não difere muito do contexto geral radiofónico português dos anos 30, onde, para além das orquestras e dos seus maestros, eram também contratados compositores que tinham alcançado visibilidade através das casas editoras de música e, mais tarde, da rádio. Como caso paradigmático, surge Cruz e Sousa (1893- ?),²⁰³ cujas partituras editadas aparecem por vezes com a sua imagem e

especificidades do caso português, uma vez ultrapassada a noção de novidade tecnológica, a rádio teve de reconfigurar o modo como poderia captar o interesse dos radiouvintes através da contratação de “vedetas” para os seus programas. Neste caso, desempenharam um papel fundamental três áreas de produção artística que cooperavam com o novo médium, nomeadamente o teatro de revista, a indústria fonográfica e os espaços de entretenimento urbano. Foram vários os espaços de lazer em Lisboa que, para além de oferecerem muitas vezes concertos regulares com orquestras de salão, lançavam eventos que eram captados no local da sua realização e transmitidos pela rádio. Neste sentido, destacaram-se, por exemplo a “Rádio Hertz (que) fazia transmissões de concertos do Café Nacional e de Fados e Guitarradas do Café Mondego” (Santos, 2005:123), ou o café Chave d’ouro.

²⁰¹ No caso das “vedetas” do teatro de revista, destaca-se em 1934 o aparecimento de referências no periódico *Rádio Semanal* a Beatriz Costa (1907-1996), Rubrica “Máscaras” “A máscara do dia é Beatriz Costa, reaparecida ontem na Lua Cheia. Mascara popular de gaiatice intensional. Exemplo de trabalho, exemplo de desejo de vencer e acertar. Sucesso nas camadas sociais onde o instinto é mais apurado que o saber (...)”, (*Rádio Semanal*, 15/09/1934) bem como em diversas rubricas de discos. Na década de 20 e 30, a popularidade de Beatriz Costa afirma-se em diversas participações no teatro de revista e cinema, sendo marcada ainda pelas digressões ao Brasil (H. Silva 2010:343-4).

²⁰² Esta orquestra surge logo no primeiro programa publicado correspondente a dia 16 de Setembro em *Rádio Semanal*, 15/09/1934).

²⁰³ Cruz e Sousa (1893 - ?). Acerca deste compositor, surge a referência no *Anuário Radiofónico Português* (1936) que “Muitas destas composições em consecutivas edições esgotadas”. O compositor popularizado como Cruz e Sousa era um “oficial do exército que se tem dedicado à composição musical, género ligeiro. Nasceu em Lisboa a 14 de Fevereiro de 1893 (...) Fez parte do orféon do Colégio Militar, sob a regência do Maestro Guilherme Ribeiro; do Orféon de Coimbra sob a regência do dr. António Joyce e do Orféon Académico de Lisboa sob a regência do maestro Hermínio do Nascimento. (...) Desde 1910 que se dedicou ao piano, havendo-se estreado como compositor musical em 1912 (...)” (*Anuário Radiofónico Português*, 1936:170).

revelam a fama e o reconhecimento de que gozava no meio da música popular urbana da época, surgindo em alguns programas da EN (*Rádio Semanal*, 22/09/1934).²⁰⁴

São vários os intérpretes, cantores e cantoras, provenientes dos circuitos de entretenimento urbano, que integram as emissões de “música ligeira” da rádio estatal. Um dos exemplos, é o caso de Conchita Ulia, futura funcionária da Discoteca da Emissora Nacional e intérprete de “canções ligeiras, quer francesas quer espanholas, brasileiras ou portuguesas” (*Rádio Semanal*, 15/09/1934). Depois da vinda para Portugal em 1919, actuou em locais como o Salão Foz ou o Casino do Estoril, ganhando maior visibilidade “através da sua actuação ao microfone de várias das nossas emissoras, mormente Rádio Club Português. C.T.1.A.A. e Emissora Nacional” (*Anuário Radiofónico Português* 1938:137), mantendo uma actividade entre os palcos dos circuitos urbanos de lazer lisboetas e a rádio.

A circulação de periódicos especializados em conteúdos radiofónicos (*Rádio Semanal*, *Rádio Mundial*, e.o.) resultou na publicação de elementos que não apenas as grelhas de programação ou informações específicas acerca do funcionamento dos aparelhos radiofónicos (Santos 2005:199-216) integrando também informações acerca das actuações de intérpretes em espaços de lazer urbanos, sendo frequente notícias em destaque com críticas às actuações:

“na passada 4ª feira Conchita Ulia deu no Estoril o seu 2º recital. A elegante *boîte* do casino constituiu o justo *encadrement* para a fina e delicada artista em que Conchita Ulia se converteu após o decorrer de dois anos e das vicissitudes da vida. A interpretação de poesias, canções ligeiras, quer francesas quer espanholas, brasileiras ou portuguesas é repassada duma tristura doce que é o encanto suave para os ouvidos. Há mesmo um pessoalismo curioso e repassado de arte na canção- fado *Amei-te Tanto*, que anda tão martirisada pelas cantadeiras nacionais; (...) A música, nas mãos de Jaime Silva em óptima mestria” (*Rádio Semanal*, 15/09/1934).

Surgia ainda nos periódicos de rádio dos anos 30 a referência a individualidades internacionais que, através das emissões de ondas curtas das rádios estrangeiras, chegavam aos receptores dos radiouvintes portugueses, desde maestros até intérpretes de programas com grande visibilidade, como Patricia Ellis (1916-1970) “uma das mais jovens estrelas do cinema norte americano cuja bonita voz se tem feito ouvir ao microfone das Emissoras de além Atlântico” (*Rádio Semanal*, 01/02/1936) ou Ann Sothern (1909-2001) “Vedeta radiofónica popular na América- da Columbia Broadcasting” (*Rádio Semanal*, 25/04/1936).

²⁰⁴ A título de exemplo, no Domingo, dia 23/09/1934, Cruz e Sousa interpreta a sua música ao piano, inserido na programação da EN: “música de Cruz e Sousa pelo autor” (*Rádio Semanal*, 22/09/1934).

O culto da individualidade (McDonald 2000:1) dependeu em larga medida da atenção que os outros média confinaram a esta realidade. No caso português, para além das estrelas locais associadas a circuitos de entretenimento urbano, ou ainda do destaque que cantores líricos alcançavam nos respectivos periódicos, era frequente a celebração da individualidade das “estrelas” associadas a outras manifestações culturais, como o caso do cinema.²⁰⁵

A primeira página de *Rádio Semanal* inicia assim a publicação, em destaque, de intérpretes estrangeiros de música popular que se apresentavam aos microfones da EN. Destaca-se, por exemplo, Carmencita Auber (1912-1979), “artista espanhola da rádio actualmente entre nós” (*Rádio Semanal*, 21/03/1936) e a “Bailarina cigana” Carmen Amaya (1913-1963) que colaborou no primeiro programa de variedades da EN (*Rádio Semanal*, 21/11/1936), entre outros intérpretes.

A emergência do discurso em torno das “vedetas” em periódicos da especialidade como *Rádio Semanal* incluía também uma crítica ao lugar que Portugal ocupava na produção das suas “estrelas” da “música ligeira”, destacando o “atrazo de alguns anos quanto à introdução de inovações” e um certo “tédio” presente nas actuações dos artistas nacionais (*Rádio Semanal*, 10/02/1937).

A necessidade da administração de Henrique Galvão aproximar as emissões da EN da programação das congéneres europeias através de programas onde figurassem “vedetas”, numa preocupação constante de “agradar ao microfone”, marcou uma mudança significativa. Depois da sua tomada de posse, preocupou-se em garantir uma verba fixa para as colaborações eventuais que incluíam os “cachets” para cantores, garantindo assim a participação de orquestras e cantores nos programas da EN:

“A partir de 1 de Agosto é posta á disposição da Divisão de Produção a verba de 15.000\$00 por mês, para ocorrer a todas as despesas de colaboração eventual: Cachets de canto, música extraordinária, palestras, etc.. Desta verba reservar-se-ão todos os meses 10% que constituirão um saldo para despesas imprevistas de colaboração e que passará para o mês seguinte quando não for utilizado.” (*Ordem de Serviço* n.º 28A, 23/07/1935).

O início do *Programa de Variedades* em 17 de Novembro de 1936 na EN constituiu um primeiro passo na organização de um espaço no qual surgissem várias

²⁰⁵ As capas da revista *Cinéfilo* apresentam várias figuras de destaque internacional e nacional. Neste último campo, fizeram capas da supracitada revista compositores (*Cinéfilo*, 19/09/1930 - capa com Frederico de Freitas), actores portugueses (*Cinéfilo*, 17/05/1930 - capa com Rosa Maria Monteiro, protagonista do filme de Leitão de Barros “Maria do Mar”), entre outros. Em virtude do grande desenvolvimento da visibilidade das “estrelas” internacionais, que chegavam até Portugal através das salas de cinema e dos fonogramas, revistas como o “*Cinéfilo*” integram secções acerca da vida privada das “estrelas”, com alusões a casamentos, divórcios, casos amorosos, entre outros assuntos.

“vedetas” acompanhadas por uma orquestra.²⁰⁶ O “1.º Programa de Variedades” apresentava vários géneros e estilos musicais num mesmo espaço, permitindo uma maior visibilidade dos intérpretes, constituindo uma mudança no rumo da programação. Foram convidadas para o efeito algumas “estrelas” que já haviam cantado ao microfone da Emissora Nacional:

“A Emissora Nacional radiodifundiu pela primeira vez, nos seus estúdios, um programa de variedades que, por parte da numerosa e escolhida assistência, mereceu os mais rasgados elogios. Aquele programa de variedades teve a presença dos locutores da E.N., das artistas Corina Freire, Carmen Amaya e Carmencita Auber, do quarteto vocal da Emissora e da Orquestra Nacional de Tórrres Marques.” (*Rádio Semanal*, 21/11/1936).

O *Programa de Variedades* transmitido do Estúdio A lançou um novo modelo de apresentação de intérpretes, em estúdio e com público na EN, apesar de esta ser já uma prática corrente nas rádios privadas. O primeiro programa incluiu intérpretes espanholas que se encontravam em Lisboa devido à Guerra Civil no seu país de origem (1936/1939), interpretando o seu repertório pessoal na rádio portuguesa. As intérpretes não voltariam com frequência a Espanha, sendo de destacar a carreira de Carmencita ou Carmelita Aubert nos espectáculos de “variedades” de vários teatros de Lisboa, cidade onde acabaria por falecer em 1979 e a carreira internacional de Carmen Amaya, a “rainha dos ciganos”, que se estabeleceu nos E.U.A. no final dos anos 30, alcançando ali um grande sucesso (Sevilla 1999).

As “vedetas” do *music-hall* ou dos espectáculos de variedades marcaram o paradigma do cantor da rádio dos anos 30 em Portugal, como revela a participação de Corina Freire (1897-1986)²⁰⁷ no mesmo programa, ou ainda da orquestra de 8 elementos de Torres Marques, que contava com uma formação instrumental idêntica à de uma *jazz band*, embora se dedicasse a vários géneros musicais, como o samba ou o fado.

A ausência de um elenco fixo de intérpretes de “música ligeira” associados aos quadros da EN tornava, no entanto, difícil a organização regular de programas, como

²⁰⁶ A designação ‘variedades’ era já utilizada desde 1935 na EN para enquadrar as actuações da Orquestra Jazz dirigida por António Melo. As primeiras referências à Orquestra Jazz surgem em Novembro de 1935, sendo destacada a referência à sua inclusão na rubrica radiofónica “Variedades” (*Rádio Semanal*, 30/11/1935).

²⁰⁷ Corina Freire (1897-1986), cantora e actriz, alcançou grande visibilidade na segunda metade dos anos 20, quando participou em várias revistas em cena na cidade de Lisboa. Estreou-se em 1927 na revista *As Giestas*, com texto de Silva Tavares e Música de Alves Coelho, tendo interpretado noutras revistas música de outros compositores, como por exemplo, de Raul Ferrão. Os sucessos em Portugal, no início dos anos 30, depois de contracenar com figuras como Beatriz Costa, levam-na até Paris, onde se apresenta com alguma regularidade, entre 1934-36, participando inclusive em espectáculos com figuras como Jean Sablon. De regresso a Portugal, continuou uma carreira mais discreta, participando também em programas de rádio. Retirou-se oficialmente nos anos 40, leccionando aulas de canto particulares a vários cantores, como António Calvário (Oliveira 2010:520-1).

pode ser constatado pelo segundo programa transmitido mais de um mês depois, no dia 22 de Dezembro do mesmo ano.

6.2) O Quarteto Vocal Português e a sua “função nacionalizadora”: um primeiro passo na constituição de um elenco fixo

A reestruturação operada por Henrique Galvão, depois da sua tomada de posse em 1935, implicou dois momentos estruturantes que lançaram as condições necessárias à emergência de intérpretes no seio da EN. Por um lado, a reorganização financeira e estruturação da Secção Musical impôs um novo modelo de contratação de cantores. Por outro lado, o início do *Programa de variedades*, com a colaboração de vários intérpretes e orquestras conduziu Henrique Galvão a ponderar a possibilidade de criar colaborações regulares com cantores, apoiando o lançamento do Quarteto Vocal Português. Fundado em 1936 por Belo Marques, o maestro da *Orquestra de Variedades* e compositor da EN, era constituído por Mota Pereira, baixo, Paulo de Amorim (1898- 1974),²⁰⁸ Barítono, Fernando Pereira (1888-1954)²⁰⁹ e Guilherme Kjölner (1911-1984),²¹⁰ tenores. A configuração do modelo performativo escolhido terá sido inspirado no fenómeno de

²⁰⁸ Paulo Gomes de Amorim (1898-1974), cantor, barítono. Estudou canto com Eugénia Mantelli e com Artur Trindade. Ainda nos anos 20, estreou-se a cantar em concertos da classe de Mantelli, sendo que apenas se estreou na ópera em 1927, com o papel de Baltasar Alcoforado em *A Freira de Beja*, de Rui Coelho. Nos anos seguintes, prosseguiu a sua carreira nas temporadas líricas das principais salas de Lisboa, apresentando-se também em recitais líricos. Em finais dos anos 30, dedicou-se essencialmente a recitais líricos, apresentando-se com regularidade em programas da EN, abandonando a sua carreira no início dos anos 40 (Moreau 1987:1952-6, vol. II).

²⁰⁹ Fernando Soares Pereira (1888-1954), cantor, nasceu em Guimarães mas estudou canto em Lisboa com Angela Penchi. Estreou-se em 1913 no Teatro da Trindade na opereta *A Mascote*, continuando a sua carreira ligado àquele género musico-teatral no Teatro Avenida e no Éden. Integrou a companhia de Palmira Bastos em digressões ao Brasil no final da década de 10. No início dos anos 20, continuou a sua actividade artística nos teatros de opereta da capital, tendo também efectuado uma pequena experiência no cinema, onde colaborou como actor no filme *A Morgadinha de Val-Flor* (1921). Nos anos 30 e 40 desenvolveu uma intensa actividade como cantor lírico nas temporadas do Teatro de São Carlos e do Coliseu dos Recreios, abandonando os palcos em 1950, altura em que assume a função de encenador no Teatro de São Carlos, até à sua morte em 1954 (Moreau 1987:770-3, vol. II)

²¹⁰ Guilherme Emílio da Silva Kjölner (1911-1984) foi um dos mais importantes tenores portugueses do séc. XX. Nasceu em Lisboa e estudou canto Virgínia Gomes de Amorim, irmã do seu colega Paulo Amorim, que conhecera quando ingressara com 14 anos no Bank of London & South America, Ltd., continuando depois a sua formação da Academia dos Amadores de Música. A sua estreia como cantor teve lugar em 1933 na ópera *Carmen*, de Bizet. Em 1935, integrou o elenco que se apresentou na estreia da Emissora Nacional, para a qual deverá ter colaborado, ao longo da sua carreira, com cerca de 390 actuações (Moreau 1987:322, vol. III). No entanto, só após o despedimento do supracitado banco, e de uma breve passagem pelo MOPC, é que abraça em definitivo a carreira de cantor, em 1936, integrando o Quarteto Vocal Português da EN. Seguiu-se uma carreira como cantor lírico, lançando uma carreira fulgurante que incluiu a interpretação dos principais papéis operáticos em Portugal e no Estrangeiro (San Sebastian, Madrid, Barcelona, Palma de Maiorca, Sevilha, Paris, Bilbao, Badajoz, Valladolid, Luanda), conquistando a crítica internacional. Retirou-se dos palcos a 21 de Novembro de 1975, aquando da interpretação de *La Bohème*, no Teatro da Trindade.

grande popularidade associado à indústria fonográfica internacional e à rádio nos anos 20 e 30, destacando-se grupos como o *Quatuor Allouette*, fundado em 1930 e responsável pelo arranjo de melodias populares franco-canadianas (Sterling 2004:430), e vários grupos africano-americanos com considerável visibilidade nos média.

A estreia do Quarteto Vocal Português teve lugar num contexto não radiofónico, por ocasião da inauguração do Teatro do Povo, a 15 de Junho de 1936, no Jardim da Estrela em Lisboa:

“Na inauguração do “Teatro do Povo”, realizada no comêço deste verão no Jardim da Estrela, apresentou-se pela primeira vez ao público o “Quarteto Vocal Português”, constituído por dois tenores um barítono e um baixo. Poucos dias depois, êsse “Quarteto Vocal Português” entrava na Emissora Nacional ficando no seu quadro musical permanente. Tudo isto parece a cousa mais simples e mais banal do mundo... Que importância terá êsse “Quarteto Vocal Português”, para ter encontrado, imediatamente, um lugar no quadro permanente dos organismos musicais da “Emissora Nacional” e para merecer os comentários desta crónica musical?” (*Rádio Semanal*, 24/10/1936).

O contexto de apresentação do QVP constituía um presságio daquela que devia ser a sua missão, num cenário de afirmação da “política do espírito” de António Ferro via SPN. O “Teatro do Povo”, plano que se enquadrava no projecto de educar o povo” (G. dos Santos 2004:160-3) serviu como meio de veiculação de um discurso ideológico que visava reforçar a preocupação que Salazar e Ferro nutriam pela condição do “povo”, pela “raça” do “povo de Portugal” fazendo dele a sua “causa nacional” (*Rádio Semanal*, 24/10/1936).

Segundo o compositor e crítico musical Rui Coelho, os fundamentos e argumentos utilizados para descrever as possibilidades de acção do QVP não diferiam muito de algumas premissas da “política do espírito” presentes no discurso do Presidente do SPN na ocasião supracitada. Apesar das disputas internas travadas pelo controle da EN, as preocupações de Galvão convergiam, em alguns argumentos, com as de António Ferro e Salazar na produção de símbolos identitários da nação através da rádio pública:

“Êste ‘Quarteto Vocal Português’, vem desempenhar no nosso mundo estético uma função nacionalizadora, num plano simultaneamente elevado e popular. Com base na ‘Canção Popular Portuguesa’, o seu repertório apresenta-se em formas cultas, quanto à composição das obras como à interpretação. Depois, tudo quanto canta, é dado na ‘língua nacional’! Quatro cantores e não como amadores. Portugal passa, de norte a sul, no ‘Quarteto Vocal Português’ da ‘Emissora Nacional’. Harmoniza com vida e dá movimentos às vozes com segurança. Quanto não é preferível êste género de ‘arranjos’ áqueles que porventura poderiam fazer os ‘harmonistas’ sem espontaneidade que somente sabem “copiar” a harmonia do Durand? (*Rádio Semanal*, 27/03/1937).

O Quarteto Vocal Português representava, dentro da linha nacionalista e propagandística da EN, a tentativa de exaltação da nação utilizando modelos de grupos vocais estrangeiros, mas marcando a sua distinção identitária através da especificidade do repertório e da língua:

“Quem ouvir os ‘quartetos vocais’ que se exibem normalmente nas ‘rádios’ do estrangeiro, há-de verificar que nenhum se confunde com o “Quarteto Vocal Português”. Em Arte, as ‘Cópias’ não valem tanto como os originais. Quem o não sabe? Se o ‘Quarteto Vocal Português’ cantasse o repertório dos quartetos estrangeiros, imitando-lhes as interpretações, copiando-lhes a música, os arranjos, a língua, seria mais um quarteto estrangeiro, igual a muitos outros, a cem, a mil, sem carácter, sem personalidade... Era um ‘quarteto estrangeiro’ a mais!” (*Rádio Semanal*, 24/10/1936).

A especificidade do QVP afirmava-se, segundo Rui Coelho, pela diferença do repertório enquanto elemento de distinção que enquadrava aquela prática musical no plano do nacionalismo português, afastando-se dos grupos popularizados pela rádio e indústria fonográfica estrangeira e nacional:

“Assim, o seu valor cultural, para o país e para o estrangeiro é único! possui carácter, raça e distingue-se de todos aqueles, pela música, pela língua, pelos arranjos, pelas interpretações, pela alma.(...) Quem ouvir, na Itália, na Espanha, na França, na Alemanha, na Rússia, o “quarteto vocal português”, ouve de facto um organismo cultural que não corre o risco de parecer outra coisa que não seja o que é: Música Portuguesa cantada em português por portugueses.” (*ibid.*).

Os elementos discursivos que caracterizam a actividade do QVP remetem para a construção identitária de um nacionalismo musical onde a questão da “raça”, do sentimento geral de pertença a uma “comunidade imaginada” que “passa de norte a sul” nas vozes do QVP se alia ao aspecto da “elevação cultural das camadas populares” como afirmado por Henrique Galvão. O QVP e os elementos discursivos inerentes à sua acção constituem, parafraseando a formulação de Anderson, não a uma auto-consciência da nação enquanto tal, mas uma invenção da nação em formas distantes da sua existência.

Apesar da argumentação de Rui Coelho que reforçava o carácter “rácico”, nacionalista e “cultural” da iniciativa, o repertório do QVP não se circunscrevia a arranjos de melodias de música popular de matriz rural, mas também géneros e estilos musicais em voga nos anos 30. Neste sentido, agrupamento criado teve outras funções que não apenas as referidos por Rui Coelho, apresentando-se em 1937 no *Théâtre des Champs Elysées* por ocasião da Exposição Mundial de Paris, repetindo-se a sua apresentação, já em 1938, na Alemanha (Moreau 1987:324).

A articulação do QVP com a programação musical da rádio foi central para a afirmação deste modelo vocal na produção musical da rádio pública. As suas

colaborações com a Orquestra de Variedades dirigida por Belo Marques constituirão uma base regular na programação da EN. A figura de Belo Marques foi essencial na organização dessa dinâmica produtiva, que seria mais tarde aplicada a outros conjuntos vocais e cantores solistas. Destacou-se por iniciar uma prática pouco comum no âmbito da EN, acumulando as funções de direcção e composição com papel de “ensaiador” do QVP, tal como aconteceria nos anos 40, sob a administração de Ferro, com o compositor/maestro Tavares Belo:

“Foi há alguns anos. A Emissora Nacional começara a radiodifundir para todo o País, praticamente a ensaiar os primeiros passos em matéria de radiodifusão e surgiu, com extraordinário agrado do público, o quarteto vocal que Belo Marques ensaiara e dirigia. O violoncelista da Sinfonia saía da fileira e a breve trecho o seu nome era conhecido pelo país inteiro. De resto, assinalara-se já na regência de orfeões, entre os quais salientamos, pelo êxito obtido, o Orfeão Scalabitano de Santarém. A tendência natural do compositor para adaptar á música moderna, estilizar, sem que perdessem as características essenciais, as diversas modas e típicos cantares do povo, tornara-o, porventura, o primeiro entre todos os demais, que se ocupavam deste delicado género musical” (*Rádio Nacional*, 10/01/1943).

Os grupos vocais, como os quartetos, sextetos, coro feminino, estariam ligados à figura de Belo Marques que apenas interrompeu a sua actividade na EN quando se deslocou a Moçambique entre 1938 e 1941. Sob administração de António Ferro e na aplicação da sua política de programação musical na EN, Belo Marques preconizará no âmbito do GEM um papel preponderante no arranjo de melodias para os seus quartetos vocais. A entrada em 1942 da Orquestra Típica Portuguesa na EN, cujo repertório estava também a cargo do maestro Belo Marques, levou à criação de um novo Quarteto Vocal Masculino e de um Quarteto Vocal Feminino que passariam a actuar conjuntamente com aquela orquestra, apresentando-se também *a capella*.

Ao longo dos anos 40 surgiram diversos quartetos vocais na EN cujos elementos variavam, integrando vozes popularizadas como “vedetas” da rádio. São exemplo disso o Quarteto Vocal Feminino formado pelas cantoras Cidália Meireles (1924-1972), elemento do trio vocal Irmãs Meireles, Nini (n. 1919)²¹¹ e Fernanda Remartinez (1916-

²¹¹ Nini Remartinez (n. 1919) foi a principal interlocutora da presente dissertação. “Nini” é um diminutivo dado pela família, pois o seu nome completo é Maria Carolina Remartinez Quilez de Freitas França. A sua família encontrava-se já ligada à música há algumas gerações, tendo o seu avô sido pianista e o pai violinista. Estudou piano com Diego del Pino e violino com Guilherme Ferreira, músico da OSEN, violoncelo com Filipe Lorient e canto, a partir de 1934, com D. Fernando de Almeida (A. Oliveira 1981:1102). As *Irmãs Remartinez*, nome do grupo que formou com a sua irmã Fernanda e que terminou em 1955, estreou-se na Rádio Peninsular 1941, prestando provas no mesmo ano na EN, onde integraram o seu elenco artístico regular. Em 1943 venceu com a sua irmã, no âmbito do *Concurso de Artistas Ligeiros*, O prémio de melhor conjunto vocal. Na rádio oficial colaborou em quase todos os programas de “música ligeira” como *Passatempo Musical*, *Hora de Variedades*, *Serões para Soldados*, *Serões para Trabalhadores*, e.o. Aquando da passagem do argentino Carlos Flores por Portugal, formou um trio com a sua irmã e com o cantor Luís Piçarra. Posteriormente, integrou um quarteto vocal com a sua irmã, Maria

1955),²¹² que formavam o duo vocal Irmãs Remartinez, e ainda a cantora Gina Esteves, que actuava na EN no programa *Hora de Variedades* (*Rádio Nacional*, 07/05/1944). As diversas formações que surgiram²¹³ deveram-se, em parte, aos novos programas lançados pela administração liderada por António Ferro, com o auxílio de Pedro Prado. Ao longo do período em estudo, foram constituídos outros quartetos vocais, especialmente a partir de 1941, com o regresso de Belo Marques, que os articulou com a nova estrutura produtiva de “música ligeira”, fazendo-os actuar com a Orquestra de Variedades ou com a Orquestra Típica Portuguesa. Posteriormente foram formados outros quartetos vocais, como o “novo Quarteto Vocal Masculino, constituído por Orlando Settimelli, Casimiro Silva, Mário Clemente e António Alfaite Júnior, que passará a actuar sob a direcção de Belo Marques nos Programas da Orquestra Típica Portuguesa” (*Rádio Nacional*, 17/02/1946) e o “novo quarteto vocal masculino: Orlando Settimelli, Casimiro Silva, Rino Santos e António Cunha (...) este agrupamento actuará com a Orquestra Típica, sob a direcção de Belo Marques” (*Rádio Nacional*, 11/08/1946).

6.3) Das colectividades e rádios de bairro à Emissora Nacional: o “imaginário” do estrelato das “meninas da rádio”

As colectividades e as “rádios de bairro”, sobretudo em Lisboa, constituíram espaços relevantes para a apresentação de futuras “vedetas” da rádio, que ganhariam visibilidade aos microfones da EN. A análise efectuada por Rogério Santos às “rádios minhocas” no período compreendido entre 1924 e 1939 revela a importância que estas

da Graça e Milú, sob a direcção de Belo Marques. Foi convidada com a sua irmã para se juntar ao novo projecto de Belo Marques na EN, o Coro Feminino, que se estreou a 28 de Abril de 1947 (*Rádio Nacional*, 10/04/1947), onde permaneceu até 1966. Em 1946, o duo vocal *Irmãs Remartinez* integrou o elenco do filme *Ladrão precisa-se*, de Jorge Brum do Canto.

²¹² Fernanda Remartinez Quilez de Matos Ferreira (1916-1955) teve um percurso muito semelhante ao da sua irmã, tendo estudado música com os mesmos professores (excepto com Filipe Lorient). Para além da carreira associada ao grupo vocal *Irmãs Remartinez*, actuou a solo em vários programas da EN, alcançando grande visibilidade. Em 1945 venceu o “prémio de cançonetista” no Concurso de Artistas Ligeiros atribuído pela EN (*Rádio Nacional*, 15/07/1945). Casou com Armando Matos Ferreira, o chefe do Serviço de Gravação da rádio pública. Integrou o Coro Feminino da EN e manteve a actividade com a sua irmã até à sua morte, por motivo de doença, em 1955.

²¹³ São vários os exemplos de quarteto vocais formados nos anos 40: Quarteto Vocal Feminino da Emissora Nacional (estреou-se a 14 de Dezembro) de 1946, constituído por Maria Beatriz, Olga Maria, Maria Fernanda e Maria de Lourdes (*Rádio Nacional*, 08/12/1946).

desempenharam nos circuitos de apresentação e promoção de figuras e produtos associadas a outras manifestações das indústrias da música, como a promoção de fonogramas ou de peças do teatro de revista (Santos 2005:93-138). Por outro lado, o início da II Guerra Mundial, uma das balizas cronológicas do estudo de Santos, marca uma nova dinâmica de transmissão dos pequenos emissores, agora centralizados num único transmissor, Rádio Peninsular, partilhando o horário de emissão (Id. *ibid.*).

A partir de 1939, o funcionamento das estações emissoras mais pequenas ficou dependente do regime de centralização marcado por um controlo por parte do Estado, e supervisionado por um Fiscal do Governo junto destes postos, que procurava garantir o cumprimento efectivo das disposições ideológicas que o Estado Novo impunha. O alvo principal consistia em manter a proibição da publicidade como fonte de receitas e controlar, na medida do possível, a expansão destes postos emissores, assim como a sua programação:

“A Política Cultural do Estado Novo tem sido dirigida em louvável sentido nacionalista que busca motivos da tradição fonte de inspiração e ensinamento. Á radiodifusão, quando inteligentemente orientada, pode caber honroso papel de colaboração na obra espiritual de expansão do vasto folclore Português. Nesta ordem de ideias, já se fizeram sugestões que agora novamente se acentuam, porque, na verdade, a invasão de verdadeiros crimes musicais de importação, pode simultaneamente fazer esquecer o nacional que tanto nos honra e deformar o gosto pelas produções de real valor. É pois de aconselhar que cada posto, e em cada emissão transmita, de preferência no começo, meia hora de música portuguesa, onde cabem as canções regionais, os fados e guitarradas, córos, operetas, música de revista com motivos populares e patrióticos, sólos de instrumentos, enfim, numa palavra, obras ou produções que vigorem o sentido exacto dum sadio nacionalismo. A bem da Nação.” (ANTT/Arquivo SNI/ caixa 1440. Carta de D. Couceiro da Costa ao SPN.17/12/1943).

A falta de fonogramas de música portuguesa em número suficiente para preencher a emissão constituía uma das maiores dificuldades encontradas pelo conjunto de rádios associadas que se viam limitadas a encontrar cantores e instrumentistas para actuar nos seus estúdios, garantindo assim uma rotatividade de elencos e mesmo de repertórios. Por outro lado, no caso das rádios privadas com maior orçamento, a solução encontrada para o incremento da transmissão de uma variedade de géneros e estilos musicais em português passava pela aquisição de equipamento de gravação de discos de 78 rpm transmitidos depois em programas radiofónicos.²¹⁴

²¹⁴ O seguinte requerimento ao director do SPN, datado de 30/11/1942, ilustra este argumento: “(...) junto se remete um requerimento em que Fernando Rodrigues da Silva Laranjeira da Rua Voz do operário, 64-2º, em Lisboa, pede autorização para o seu pessoal de gravação poder permanecer nos teatros fora de horas regulamentares a fim de gravarem discos de músicas destinadas a transmissão.” A resposta do SPN foi dada a 4 de Dezembro nos seguintes termos: “(...) 2- Outro tanto se não pode dizer quanto à gravação de canções; para êste caso, com efeito, e desde que elas sejam escolhidas com critério, nem mesmo

As alterações estruturais causadas pelos condicionamentos da guerra e a necessidade de repertório e de intérpretes que cantassem em português colocaram as rádios privadas e colectividades a elas associadas como ponto inicial de muitas carreiras de cantores e cantoras que alcançaram o estatuto de “vedeta” na EN. São vários os exemplos de cantores que iniciaram as suas actuações no âmbito das rádios privadas e colectividades nos anos 40 (Milú; Maria Sidónio, 1920-2007;²¹⁵ Maria Clara, 1923-2009;²¹⁶ Maria de Lourdes Resende, n. 1927; Maria da Graça 1919-1995;²¹⁷ as *Irmãs*

teoricamente se enxergam inconvenientes, parecendo- pelo contrário- tratar-se de uma forma inteligente de remediar a falta de gravações de música portuguesa. 3. Atendendo ao esforço louvável que representa o facto da estação emissora Rádio Peninsular ter adquirido a necessária e dispendiosa aparelhagem para a gravação de discos, parece de justiça auxiliar êsse esforço, na medida do possível, concedendo as facilidades solicitadas- se elas não implicarem questões de princípio. Redacção do SPN, 4 de Dezembro de 1942 O funcionário Eduardo Freitas da Costa” (ANTT/ Arquivo SPN/SNI, Caixa 1440, Processo 213510).

²¹⁵ Maria Sidónio (1920-2007), actriz, cantora e ceramista portuguesa. Em 1943 prestou provas na Emissora Nacional e integrou de imediato os grupos de cantores que colaboravam no Programa Serões para Trabalhadores. Entre 1942 e 1957, dedicou-se também ao Teatro de Revista, alcançando grande notoriedade como uma das suas principais cantoras e actrizes. Realizou nos anos 50 várias digressões pelo país, com um repertório que lhe era característico e que incluía, a par de Maria da Graça, música brasileira. Após ter-se separado do escritor Aníbal Nazaré, iniciou um relacionamento com o cantor Tony de Matos, com quem parte para o Brasil em 1957. Abriram em 1959 o restaurante “O fado”, procurando replicar o modelo das casas de fado lisboetas, mas onde apresentavam também repertório regional. Paralelamente, dedicou-se também à cerâmica, em particular à manufactura de figuras de barro. Regressou a Portugal nos anos 70, onde continuou a expor os seus trabalhos de cerâmica (A. Oliveira 1981:1209).

²¹⁶ Maria da Conceição Ferreira (1923-2009), de nome artístico Maria Clara, iniciou a sua actividade como cantora no Grupo Dramático e Escolar Os Combatentes, ingressando em 1943, a convite do empresário António Macedo, o elenco da opereta a *Costureirinha da Sé*, da autoria de Arnaldo Leite e Heitor Campos Monteiro. Seguiu-se a participação em várias revistas e operetas no Porto e em Lisboa. Terá prestado provas na EN em 1944, tendo sido recusada pelo júri, que considerou a sua voz “pouco radiofónica” (Almeida e Almeida 1998:265). Apresentou-se novamente ao júri da EN em 1945, tendo sido aceite e de imediato convidada a integrar os diversos programas. Estreou-se no programa Serões Para Trabalhadores “Na penúltima terça feira, e durante o «Serão Cultural-recreativo para trabalhadores», organizado, como sempre, pela EN e pela FNAT, estreou-se, ao microfone da estação oficial, a artista do nosso teatro Maria Clara.” (Rádio Nacional, 27/05/9145), com a canção *A Moleirinha*, acompanhada pela Orquestra de Belo Marques (Almeida e Almeida 1998:265). Para além das diversas colaborações em programas como os Serões Para Trabalhadores, Passatempo Musical, participou em diversas emissões comemorativas, como o 10.º Aniversário da rádio do Estado (*Rádio Nacional*, 05/08/194, os *Jogos Florais* de 1948 (*Rádio Nacional*, 28/08/1948) e as comemorações do “XX aniversário da entrada de Salazar para o Governo, em conjunto com outros cantores (*Rádio Nacional*, 01/05/1948). Em 1946 venceu o prémio do *Concurso de Artistas da Rádio* na categoria de cantadeira, representando Portugal no Festival Internacional da Rádio em Marrocos, em 1953 (Almeida e Almeida 1998:265). Participou em diversos filmes e realizou várias digressões pelo Brasil e E.U.A. A sua carreira foi ainda marcada por várias participações na Televisão, Cinema e pela gravação de fonogramas. Apesar do seu vasto repertório, popularizou-se por canções como *A Moleirinha*, *Figueira da Foz*, *O Distraído*, *Ó Zé Aperta o Laço*, etc. (Almeida e Almeida 1998:265).

²¹⁷ Maria da Graça Neves (1919-1995), cantora da rádio e do cinema, nasceu em Lourenço Marques. Não existe muita informação acerca do início da sua carreira, mas, após fixar-se em Lisboa, começou a interpretar repertório brasileiro da época. Com esse repertório, apresentou-se a 22 de Dezembro de 1939 na EN, popularizando a música brasileira, que cantava com a respectiva pronúncia. Estreou-se no cinema em 1941 no filme “O Pátio das Cantigas”, realizado por Francisco Ribeiro, interpretando uma personagem com o seu próprio nome. A sua visibilidade como cantora, leva-a a integrar o elenco artístico que se apresentava na parte recreativa do programa Serões para Trabalhadores (*Rádio Nacional*, 22/02/1942) e, em 1943, vence o Concurso de Artistas da Rádio de 1943. No mesmo ano, muda-se em

Remartinez, Cidália Meireles, e.o.) que, mesmo depois de integrarem o elenco artístico da EN, continuaram as colaborações anteriores.

É no final dos anos 30 que surgem grupos vocais moldados à luz de modelos internacionais alcançando grande visibilidade na rádio e na indústria fonográfica. Neste sentido, destaca-se um dos mais importantes fenómenos no final da década e que perdurou durante os anos 40, extinguindo-se aproximadamente no início dos anos 50, e que consistia nos grupos vocais formados por irmãs que cantavam quer *a capella* quer acompanhadas por orquestras ou *big bands*. Apesar de não existir ainda um estudo sistemático sobre o assunto, foi nos EUA que surgiram os grupos com maior visibilidade internacional, destacando-se as *Boswell Sisters*, em actividade entre 1925 e 1936, e as *Andrew Sisters*, que iniciaram em 1925 e, com várias interrupções, terminaram a carreira em 1967. De resto, o fenómeno das “Irmãs”, que se dedicavam essencialmente à interpretação de repertório *swing*, teve eco em vários países e alcançou grande visibilidade nas diversas realidades radiofónicas nacionais, como ilustram, a título de exemplo, o *Trio Lescano*²¹⁸ em Itália, as *Irmãs Pagãs*²¹⁹ no Brasil, as *Soeurs Étienne*²²⁰ em França, e.o.

definitivo para o Brasil, onde actuou nas principais salas de espectáculos e nas mais destacadas rádios. Realizou ainda pequenas *tournées* na Argentina, existindo um registo de actuações em programas radiofónicos da Rádio Belgrano (*Rádio Nacional*, 15/01/1949). Voltou a Portugal com pouca regularidade, apenas em 1949 e 1963, embora se tenha fixado definitivamente em 1972 em Lisboa, onde morreu em 1995 (Almeida e Almeida 1998:266).

²¹⁸ O *Trio Lescano* era constituído pelas irmãs Alexandra, Judith e Kitty Leschan. Oriundas da Holanda, fixaram-se em Itália, com a sua família, em meados dos anos 30, tendo formado o trio em 1936 e “italianizado” os seus nomes para Alessandra, Giuditta e Catterina Lescano, respectivamente. O trio apresentou-se regularmente na EIAR (a rádio pública italiana), alcançando grande visibilidade na interpretação de repertório associado à música norte-americana, em particular ao *Swing*. O grupo terminou em 1943 na sequência da ocupação Nazi, tendo sido banidas da rádio pelo facto de descenderem de uma mãe judia. Ainda actuaram em Milão e em cidades próximas, mas foram presas pelos Nazis em 1943, sendo apenas libertadas aquando da desocupação e emigrado de seguida para a Argentina (Forgacs e Gundle 2007:185-6).

²¹⁹ O duo *Irmãs Pagãs* era constituído por Rosina Pagã e Elvira Pagã, de verdadeiro apelido Cozzolino. Estiveram em actividade entre 1935 e 1946, actuando em diversas rádios nacionais e internacionais (Argentina, Peru e Chile). O seu repertório era constituído maioritariamente por música brasileira, em particular sambas, fugindo ao padrão do *swing*. Ao longo da sua carreira, gravaram vários fonogramas para as editoras *Victor*, *Odeon* e *Columbia*, e actuaram em vários estabelecimentos de diversão nocturna. (*Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, em linha, consultado a 12/12/2012, <http://www.dicionariompb.com.br/irmas-pagas/dados-artisticos>).

²²⁰ *Les Soeurs Étienne* foi um grupo vocal constituído pelas irmãs Louise (n. 1925) e Odette Étienne (n. 1928) e que obteve grande visibilidade nos anos 40. Fundaram o duo vocal já com a II Guerra Mundial a decorrer, terminando-o apenas em 1953. O seu repertório, maioritariamente acompanhado por orquestra, incluía música em francês, embora também cantassem em italiano e inglês, com arranjos musicais inspirados no *Swing* Norte-Americano (em linha, consultado a 12/12/2012 http://fr.wikipedia.org/wiki/Les_S%C5%93urs_%C3%89tienne).

Em Portugal, destacaram-se as *Irmãs Santos*,²²¹ um dos primeiros grupos conhecidos formado ainda nos anos 30, seguindo-se nos anos 40 as *Irmãs Remartinez* (Anexo 19), o *Trio Lamiti* e as *Irmãs Meireles*. É de referir que muitas jovens da época ambicionavam alcançar o estrelato e tornarem-se rapidamente em “vedetas” aos microfones das pequenas rádios, sonhando com a EN e com o “estrelato”.

O imaginário do “estrelato” pode ser ilustrado pelo filme *A menina da rádio*, realizado por Arthur Duarte (1895-1982) em 1944. O enredo procura retratar e captar o grande sucesso que a rádio tinha nos meios mais populares debruçando-se sobre alguns aspectos que parecem essenciais para compreender a radiodifusão em Portugal nos anos 40. A participação de “vedetas” já popularizadas pelos microfones da EN no elenco, como Maria Gabriela, Fernando Curado Ribeiro (1919-1995)²²² ou Óscar de Lemos (1906-1954), não constitui o único elemento de ligação à estação oficial do Estado. A ligação com a estrutura de produção musical da EN é evidente pela presença de alguns colaboradores, como os compositores António Melo, Fernando Carvalho ou Jaime Mendes, a actuação da Orquestra de Variedades sob a direcção de Fernando Carvalho, ou o facto de ter sido utilizado o Estúdio A da rádio pública para a gravação das principais cenas.

Muitas jovens aspiravam a ser “meninas da rádio” com um estatuto de “vedeta” atribuído pelo facto de “cantarem ao microfone” das rádios e em particular da EN, provocando um grande interesse pelo papel que ficou disponível depois de Milú (1926-

²²¹ Apesar de existir escassa informação sobre as *Irmãs Santos*, o repertório que interpretavam incluía sobretudo música Norte-americana e portuguesa: “O conjunto vocal irmãs Santos, além de ser o mais antigo da Emissora Nacional (...) é um dos que apresenta melhores arranjos musicais. Lembremo-nos de “S. Louis blues”, “Scrub me mama”, “Rancho Pillow”, “Let’s have another one”, “Lady be good”, “Chico, chico” e “Trolley song”. Tavares Bello, autor de todos estes arranjos, está presentemente a trabalhar num outro número, que o simpático dueto vai apresentar na sua próxima emissão. Trata-se do célebre “I found a new baby” o grande êxito da América.” (*Rádio Nacional*, 12/06/1947).

²²² Fernando Teixeira Curado Ribeiro, actor e cantor, destacou-se essencialmente no cinema como “galã”, nos anos 40 e 50. No entanto teve uma intensa actividade radiofónica, começando como cantor do grupo “Excêntricos do ritmo” em 1938, com o qual actuou em várias rádios. Em 1942 ingressa definitivamente no elenco artístico da EN, colaborando nos seus programas como cantor, em particular nos *Serões para Trabalhadores*, nas *Horas de Variedades* (*Rádio Nacional*, 30/01/1944). Em 1945 volta a colaborar activamente com a rádio pública (*Rádio Nacional*, 05/08/1945) e no ano seguinte parte para Espanha, onde realiza a sonorização do filme *O Hóspede do quarto n.º 13* (*Rádio Nacional*, 18/08/1946). Ainda em Espanha, recebe o convite para chefiar e dirigir os destinos da Rádio Madrid (*ibid.*). O cinema passa a ocupar uma parte considerável da sua carreira, colaborando em diversos filmes: *O Costa do Castelo* (1943), *A Menina da Rádio* (1944), *Os Vizinhos do Rés-do-chão* (1947), *O Leão da Estrela* (1947), *Quando o mar galgou a terra* (1954), *A Rosinha dos Limões* (1954) e a *A Irmã São Suplício* (1954). Nos anos 60 dedica-se mais ao teatro, ingressando na companhia residente do Teatro Nacional D. Maria II a em 1967 e, nos anos 80 e 90, regista várias participações em telenovelas (*Infopédia* (Em linha), 2003-2012, Consultado a 06/08/2011, [http://www.infopedia.pt/\\$fernando-curado-ribeiro](http://www.infopedia.pt/$fernando-curado-ribeiro)).

2008),²²³ uma das principais “vedetas” de então no cinema e na rádio, se ter recusado a fazer o filme. Segundo Maria Eugénia (n. 1927), futura intérprete da personagem “Geninha” no filme de Arthur Duarte:

“Como a Milú se casou, o Arthur Duarte ficou sem protagonista para o filme. E então começou a nível nacional, por acaso até lhe mostro, tenho ali uns recortes, para ver o que deu brado a procura da menina da rádio, deu brado. (...) era como se chama agora os *castings*. Vinham raparigas de todo o país. Até das províncias ou das colónias, como queria chamar.... vinham raparigas de todo o lado, e o Arthur Duarte estava fartíssimo de fazer testes, fazer testes... porque era preciso uma rapariga que também cantasse.. que tivesse um certo jeitinho. Não era preciso ser uma grande artista para aquilo, mas que tivesse um certo jeitinho e cantar. (...) Houve muitos testes, mesmo de muitas raparigas, muitas raparigas que cantavam na rádio nessa altura foram submeter-se aos testes. Não faz ideia a quantidade delas que foram, imensas. (...) você não está a ver... naquela altura a Milita²²⁴ andava já dizer que era ela que tinha sido escolhida e não sei que mais, de maneira que depois veio esta notícia (lendo) «chorai Meireles, chora, os portugueses podem passar a dormir tranquilos, já há menina da rádio: Das meninas da rádio nenhuma foi escolhida para fazer *A menina da rádio*» (Entrevista a Maria Eugénia, 08/07/2008).

Ainda que o *casting* não fosse realizado com o intuito de encontrar uma “menina da rádio”, mas sim do “cinema”, o imaginário a que se referia preenchia a pretensão de muitas jovens em alcançar o estrelato e tornarem-se “vedetas” da rádio. O papel principal foi atribuído a Maria Eugénia que, depois de se submeter a diversas provas, incluindo a de canto acompanhada pelo pianista e compositor António Melo, se tornou na “menina da rádio” e uma das “vedetas” mais requisitadas ao microfone da Emissora Nacional, participando igualmente em filmes fora de Portugal.

O facto de ter sido escolhida alguém que não era uma “menina da rádio” não impediu que, com o filme, Maria Eugénia integrasse o elenco artístico da EN e as actuações nos programas *Serões para Trabalhadores*, *Horas de variedades*, *Serões para Soldados*, galas de caridade, e.o.

²²³ Maria de Lourdes Almeida Lemos, conhecida como Milú, foi uma cantora e atriz. A sua carreira começou com 10 anos na Rádio Graça e, posteriormente, ingressou na Rádio Sonora. Com 12 anos, em 1938, estreia-se no teatro e no cinema, neste último participando no filme *Aldeia da Roupa Branca*. Em 1939 inicia a sua colaboração com a EN, e integra posteriormente vários Quartetos Vocais Femininos, apresentado-se também como solista nos programas *Serões para Trabalhadores*, e.o. e em programas de variedades onde cantava canções da autoria dos principais compositores da rádio pública. Em 1943, com apenas 17 anos, é convidada por Artur Duarte para colaborar como protagonista no filme *O Costa do Castelo*, onde populariza temas como *Cantiga da Rua* ou *A minha casinha*, conduzindo à gravação de vários fonogramas. A carreira cinematográfica leva-a a participar em vários filmes (Oliveira 2010:794) até aos anos 60. Durante oito anos (1960-1968) estabelece-se no Brasil, onde prossegue a sua carreira, regressando depois a Portugal. Nos anos 70 participou como atriz em diversos filmes, terminando a sua carreira em 1980, quando integrou o elenco de *Kilas, o mau da fita* (Almeida e Almeida 1998:273-4; Oliveira 2010:793-4).

²²⁴ A interlocutora Maria Eugénia Branco refere-se a Milita Meireles, uma das vozes do trio vocal *Irmãs Meireles* que se apresentava com grande regularidade nos programas de “música ligeira” da EN.

O sonho do “estrelato” tinha um grande impacto nas jovens na década de 40. Nesta década, foram várias as intérpretes que começaram nas colectividades e pequenas rádios de bairro. Segundo Maria de Lourdes Resende (n. 1927),²²⁵ este circuito abria caminho desde as rádios privadas de menor dimensão até à EN, passando pelo Rádio Club Português e actuando regularmente nas colectividades de bairro:

“primeiro cantei na Rádio Graça duas vezes, com o conjunto do Luís trindade, que ele tinha um conjunto... um dia alguém escreveu isso e todos passaram a escrever e não é verdade... não era tipo *Jazz Band*... Embora eu também tivesse cantado muitas vezes com grupos de *jazz*... lá no Barreiro. Mas com quem eu me estreei no Rádio Graça, foi com um conjunto do tipo do *Bando da Lua* que acompanhava a Carmen Miranda. Era com um grupo desse tipo. Com Guitarras... e cantei na Rádio Graça, depois cantei no Rádio Clube Português, na Parede, apresentada pelo Artur Agostinho... e depois vim em provas à Emissora, isso tudo no mesmo ano... a partir do verão.. foi ali o verão e o outono, e a fazer muitos espectáculos lá no Barreiro... no “22 de Novembro”, que era um club excelente, naquelas colectividades do Barreiro, cantei em todas... aliás... no dia em que me estreei na emissora fui também cantar ao “31 de Janeiro” lá do Barreiro. Essas colectividades do Barreiro e de Lisboa, também cantei em todas... acho eu. todas as que há e que havia... quer dizer... não ganhávamos nada com isso (Entrevista telefónica a Maria de Lourdes Resende, 08/06/2009).

O circuito referido constituía um dos mais importantes pontos de entrada na EN antes da existência do Centro de Preparação de Artistas (CPA). Nini Remartinez, elemento do duo vocal *Irmãos Remartinez* que surgiu em 1941 (Anexo 27, faixa 1, 2 e 3), sublinha na sua entrevista qual o percurso percorrido até chegar à EN, depois de umas férias passadas na Nazaré com uma amiga da família, onde conheceram o compositor António Pais Salvação.

²²⁵ Maria de Lourdes Dias Resende (n. 1927), cantora e atriz. O seu nome está associado à “música ligeira” e à rádio pública. Começou a cantar na igreja onde o seu pai era organista, até à sua morte, indo depois viver com os seus tios no Vale do Vouga. Ali, participou em diversas festas locais e em peças de teatro na Casa do Povo de Alquerubim. Em 1945 vem a Lisboa para o casamento da sua irmã e, sem conhecimento da família, presta provas na EN, depois de ser ensaiada por Etelvina Marinho, esposa de cantor lírico Paulo Amorim. Paralelamente, actuou noutras rádios, como a Rádio Graça ou o Rádio Club Português, e colaborou em diversas actuações nas colectividades do Barreiro. Integrou, a partir de 1946, vários Quartetos Vocais Femininos na EN, apresentando-se também com cantora acompanhada pela Orquestra Típica Portuguesa de Belo Marques e pela Orquestra Ligeira da EN, dirigida por Tavares Belo, nos programas *Serões para Trabalhadores*, *Serões para Soldados*, *Passatempo Musical*, e.o. No final da década de 40, atingiu grande visibilidade junto do público, gravando alguns fonogramas para a Valentim de Carvalho. Em 1950 actuou em Paris, no âmbito do Plano Marshall e apresentou-se em várias salas de espectáculos e rádios do Brasil. Para além das colaborações no Teatro de Revista, em meados dos anos 50, participou nas primeiras emissões televisivas da RTP e ficou classificada em 3.º lugar no Festival RTP da Canção. Ao longo da sua carreira venceu vários prémios como intérprete, nomeadamente: “o Prémio de Cançonetista no Concurso de Artistas Ligeiros da Rádio (1948), o 1º Prémio da Canção de Sucesso (Génova, Itália, 1955) com a canção *Alcobaça*, Rainha da Rádio do concurso da revista *Flama* (1955, 1962), Rainha do Espectáculo da revista *Plateia* (1956), 1º e 2º Prémios no Festival Internacional da Canção (Toronto, Canadá, 1966), Maior Cançonetista Portuguesa pela Imprensa de Angola (1967), e.o.” (Moreira 2010:1113). Protagonizou no Teatro Experimental de Cascais, em 1970, a peça teatral encenada por Carlos Avilez, intitulada *Um Chapéu de Palha de Itália*. Em 1995 a Câmara Municipal de Alcobaça organizou uma grande homenagem por ocasião dos seus 50 anos de carreira (Id. *ibid.*: 1112-3).

Foi durante essas férias em 1940 que frequentou um bar chamado “Bau”, onde o compositor, também de férias, tocava e cantava para os amigos:

“(…) E fomos lá e estávamos.. e ele ia tocar piano, tocar coisas das composições dele e ele passou-me uma rasteira porque a minha amiga tinha-lhe dito: “olha a Nini toca piano sabes? ela toca piano e não sei que mais (...) está aqui uma rapariga que toca muito bem piano e eu vou chamá-la para ela vir” e eu que nunca tinha tocado piano assim para ninguém... e ele “tem que vir, tem que vir”, de maneira que fui lá tocar piano. Toquei aquelas coisas do antigamente, o *Dans mon coeur*, as coisas do Trenet e as raparigas inglesas rodearam o piano e começou tudo a cantar. E eu percebi que ele estava furioso e no dia seguinte disse-me “afinal eu queria passar-lhe uma rasteira e você...” (Entrevista a Nini Remartinez, 11/02/2006).

O conhecimento travado com o compositor que trabalhava com frequência para as rádios sediadas na colectividade “Caixa Económica Operária” (Rego 2007:49-104) nos programas de “variedades”, permitiu-lhes a estreia ao microfone em 1941, altura em que formaram o duo vocal:

“Foi-nos visitar, apresentei a minha irmã e a minha mãe e ele levava uma música que tinha feito, que era o *Perfume do passado*, que já estava a duas vozes. Já vinha com aquilo debaixo do braço. Porque ele tinha-me ouvido cantar lá na praia por brincadeira perguntou, “a sua irmã também canta assim?” Sim, mais ou menos, a minha irmã tem a voz mais grave. Ele foi lá a casa e levou aquela música. Como nós sabíamos música, pegámos e começamos a cantar logo. Ele disse: ah, vocês cantam as duas muito bem e as vossas vozes juntam-se muito bem... Foi-se embora e não disse nada. “Vocês nas quartas-feiras oiçam um programa porque eu todas as quartas-feiras faço um programa e trabalho lá, e faço uma emissão, e vocês oiçam a emissão às tantas horas...” e nós estivemos a ouvir, quando acabou a emissão, estavam vários artistas, estava a Milú, que eu não conhecia, quer dizer ouvia-a na rádio, e ... “acabaram de ouvir o nosso programa, mas na próxima quarta-feira vamos ter aqui uma estreia, são as Irmãs Remartinez”. É de calcular como é que nós ficamos... “mas este rapaz não está bom da cabeça. Quem é que lhe deu consentimento para vir dizer agora para a rádio que nós que vamos cantar”... ele assim que acabou a emissão, foi lá a casa, para ver a reacção. Chega lá a casa e nós: “mas você está maluco ou quê” e ele “mas vocês têm habilidade para cantar”. “Nem pense numa coisa dessas!”. “Ai não, vocês vão cantar na quarta-feira, vão cantar este número”... de modo que a gente acabou por ir para fazer a vontade ao dito cujo” (Entrevista a Nini Remartinez, 11/02/2006).

As boas críticas à primeira actuação na Rádio Accordeon/Peninsular no âmbito de um programa de variedades orientado por Pais Salvação, com a canção do autor intitulada *Perfume do Passado*, apenas acompanhadas ao piano, conduziram as *Irmãs Remartinez* à EN. No entanto, tal como outras “vedetas” dos anos 40, os contactos pessoais com profissionais que trabalhavam na EN funcionavam como um cartão de entrada para as provas que, caso fossem positivas, garantiam a participação nos programas emergentes no início dos anos 40.

Alguns dos maestros e compositores que já trabalhavam na EN desempenharam um importante papel no estabelecimento da ligação entre os intérpretes emergentes nas rádios privadas e colectividades:

“De modo que nós éramos amigas e o António Melo, sabe quem era... aquele do ‘Boa Nôite’ (risos), era meu padrinho de casamento e era muito amigo do meu pai e pertencia à orquestra do meu pai, de modo que ficámos sempre a dar-mo-nos (...), éramos visitas dele, e a minha mãe telefonou à Márcia e disse- a Márcia era a mulher do António Melo- Oh Márcia aconteceu isto assim, assim, e disse-lhe o que se tinha passado... ‘Ah mas que pena não ter avisado, que nós ouvíamos’... ‘Mas acho que tornam a cantar na Quarta-Feira’...Assim foi, o António Melo disse logo, ‘ai Márcia, elas não vão cantar à Rádio Accordeon, elas vão mas é cantar à Emissora, vou levá-las para elas irem fazer um teste lá’ e levou-nos, porque ninguém entrava sem ser ouvido.” (*ibid.*).

A administração de António Ferro e a entrada de Pedro do Prado para chefiar a Secção Musical impuseram um sistema de provas sujeitas à avaliação de um júri constituído pela direcção da EN e pelos compositores e maestros das orquestras que iriam acompanhar os futuros cantores. Este momento marcou desde o início dos anos 40 uma outra perspectiva de admissão dos cantores, que estavam sujeitos a uma prova e eram submetidos à análise criteriosa do estilo interpretativo e do tipo de repertório ao qual se podiam adequar:

“Havia um júri. E ele disse... o António Melo, que era uma pessoa que sabia, e que não ia apresentar assim uma pessoa que não tivesse um certo conhecimento, e então disse, ‘eu vou-lhes trazer aqui umas pequenas que estão a cantar numa rádio, numa rádio particular... mas que elas devem... concerteza que vocês vão apresentá-las cá.’ ‘Ah, então traga-as’ No dia em que havia a audição, nós cantámos e ficámos logo para a semana seguinte. E foi aí que começou a nossa vida na Emissora Nacional.” (*ibid.*)

O ingresso como cantoras da EN teve lugar nos primeiros meses do ano de 1941 no programa *Hora de Variedades*, no qual cantaram com nomes já popularizados pela rádio, como “Laura Puchol, Maria de Lurdes Almeida Pinheiro, o tenor Loubet Bravo” (*Rádio Nacional*, 23/03/1941). Ao longo dos anos 40, até ao aparecimento dos programas experimentais do CPA, os programas *Hora de variedades*, *Passatempo Musical* ou *Serões para trabalhadores* constituíam os espaços para a estreia de vozes que passavam os testes de admissão. Como recorda Maria de Lourdes Resende, que ingressou na EN em 1945:

MLR: “(...) quando vim ao casamento da minha irmã, aproveitei e pensei prestar provas. Comprei as partes de Piano e ensaiei com a Etelvina Marinho (...) Pedi para ela me ensaiar... não me levou nada, aquilo era tudo por amor à arte, e vim prestar provas à Emissora. Como fiquei aprovada, comecei a cantar como já lhe contei e foi assim.

PRM: Como se estreou na Emissora?

MLR: Foi num programa de variedades apresentado pelo Lança Moreira... ele era do Desporto, mas como na Emissora faziam tudo... foi ele a primeira pessoa a apresentar-me na Emissora.” (Entrevista telefónica a Maria de Lourdes Resende, 08/06/2009).

A entrada para a EN garantia de imediato o acesso a outros campos das indústrias da música, como a edição musical e a gravação de fonogramas, bem como os periódicos genéricos e de rádio que frequentemente faziam reportagens acerca das “vedetas” (*ibid.*).

As gravações de fonogramas e a edição musical nos anos 40 constituíam um veículo importante de divulgação na carreira dos cantores da rádio, desde as mais pequenas, como a Rádio Graça, até ao Rádio Club Português ou Emissora Nacional de Radiodifusão. Contudo, como revelaram Nini Remartinez e Maria de Lourdes Resende, quer no caso dos fonogramas como na edição das partes de piano com voz, não havia nenhum contrato ou pagamento. Quando questionada acerca dos contratos com a Valentim de Carvalho, em meados dos anos 40, Nini Remartinez responde que:

“Não tínhamos nada, não havia nada de nada... as poucas gravações que se faziam eram muito, muito más... tanto que você pode constatar pela qualidade... eram muito más... e também havia outra coisa... é que as pessoas iam lá de caras gravar e estavam ali horas a fazer as gravações, e porque se alguém se enganava, voltava tudo ao princípio... e hoje não é assim. (...) Não recebíamos nada. Eu nunca recebi...” (Entrevista a Nini Remartinez, 11/02/2006).

Maria de Lourdes Resende, que começou a gravar em 1947/48 para a Melodia, etiqueta da fábrica de discos Rádio Triunfo fundada em 1946, refere que mesmo para esta editora, as condições eram muito precárias:

“Os contratos? aquilo não se ganhava nada. Eram os da Alvorada... à altura Melodia, que vinham e perguntavam-nos se queríamos cantar, era o Leal, o presidente e outro... era quem nos abordava... depois gravávamos nos Estúdios da EN” (Entrevista telefónica a Maria de Lourdes Resende, 08/06/2009).²²⁶

Segundo as mesmas interlocutoras, as casas editoras mais prestigiadas de Lisboa, como a Sasseti ou a Valentim de Carvalho também não faziam contratos com as “vedetas” da rádio que apareciam nas capas como publicidade a êxitos por elas popularizados ao microfone. Esta relação revela que estas indústrias eram encaradas, pelas “vedetas” de rádio, não como meio de expansão e novas oportunidades de carreira, mas constituíam um meio de consagração e de prestígio que justificava a ausência de contratos ou de qualquer remuneração.

²²⁶ Segundo as interlocutoras, os discos eram gravados nos estúdios da EN, em Lisboa, tendo como responsável técnico de gravações o Engenheiro Jaime Filipe.

6.4) A “consagração de vedetas” nos anos 40: o “Concurso de Artistas Ligeiros”

A procura e formação de cantores de “música ligeira” para a EN constituiu uma prioridade para António Ferro e Pedro do Prado. Para este efeito foram lançados concursos de “artistas ligeiros”, numa primeira fase, e foi fundado o Centro de Preparação de Artistas, em 1947, que marcaria sobretudo uma geração de cantores com grande mediatização nos anos 50 e 60.

O primeiro concurso teve lugar em 1943, com a publicação, no dia 28 de Março, das bases que regulavam o seu funcionamento (Anexo 13). O concurso visava premiar intérpretes, solo ou em conjunto vocal, que mais se destacassem no âmbito da “música ligeira”. Reservado apenas a “artistas de nacionalidade Portuguesa”, o concurso promovia essencialmente grupos já consagrados ao microfone da rádio, mesmo de emissoras mais pequenas, através de um sistema de atribuição de um prémio nas respectivas categorias.

A atribuição dos valores monetários em cada categoria do concurso dependia de um júri constituído por António Ferro, presidente da direcção da EN, Pedro do Prado, Chefe da Secção de Programas Musicais, o Director e Sub-director da Orquestra de Variedades, respectivamente Fernando Carvalho e António Melo e dois compositores que colaboravam com a 3.^a Secção do Gabinete de Estudos Musicais, respectivamente Armando da Câmara Rodrigues e Tavares Belo.

A constituição do Júri para o concurso reflectia a orgânica interna da produção musical organizada com vista a seleccionar as vozes que poderiam interpretar o repertório de “música ligeira” e, consequentemente, integrar os programas radiofónicos. Como referira um ano antes António Ferro, por ocasião da primeira Festa Anual da Rádio: “ [esta iniciativa] dev(ia) permitir refrescar, variar, cada vez mais, os nosso programas” (Ferro 1950:54), fazendo de modo claro a ligação com toda a estrutura produtiva delineada para o efeito, devidamente representada nos elementos do júri. A ligação à composição de repertório era efectuada através dos representantes do recém-fundado GEM e pelos maestros das orquestras que iriam colaborar futuramente com algumas das vozes a concurso.

As categorias estipuladas no âmbito do concurso incidiam não apenas sob denominações associadas a um determinado repertório, bem como a grupos vocais

específicos. Dependiam mormente do repertório interpretado, existindo, por consequência, quatro prémios que incluíam as categorias de “cantadores”, “cançonetista”, “pequenos conjuntos de cantadores” e “pequenos conjuntos de cançonetistas”, delimitando os universos musicais pretendidos pela administração da EN.

Os “cantadores” estavam associados ao fado e às “canções regionais” inspiradas em melodias de matriz rural. Por seu turno, o “cançonetista” era o intérprete de “cançonetas”, reflectindo a tendência das indústrias fonográfica e do entretenimento, interpretando sobretudo as denominadas “canções ligeiras”. A selecção exigia, neste domínio, a escolha de uma “cançoneta portuguesa” e de duas “cançonetas estrangeiras, sendo uma brasileira ou espanhola”. Por sua vez, os prémios destinados aos “pequenos conjuntos” permitiam o aparecimento de duos, trios ou quartetos vocais que se distinguiam na categoria de cançonetistas ou cantador caso interpretassem ou não números estrangeiros, ficando reservado ao primeiro uma “cançoneta portuguesa” e “duas cançonetas estrangeiras” e ao segundo “três canções regionais” (*Rádio Nacional*, 28/03/1943) (Anexo 13).

A questão do repertório associado à categoria ou tipologia dos cantores remete para a ligação da produção de “música ligeira” ao quadro institucional do GEM e ao programa do “aportuguesamento da música ligeira” proposto por António Ferro. O *Concurso de Artistas da Rádio*, que foi renomeado em meados dos anos 40 para *Concurso de Artistas Ligeiros da Rádio*, sofreu algumas alterações em virtude das práticas musicais levadas a cabo pelos grupos que concorriam. As bases do concurso de 1947, por exemplo, revelam um diferente entendimento das categorias e repertórios associados, prevendo um prémio para “cantores” com: “a) Uma canção ligeira portuguesa; b) Um trecho de Zarzuela; c) Uma canção ligeira inglesa; d) Um trecho de opereta vienense; e) Uma canção ligeira italiana” (*Rádio Nacional*, 19/07/1947) privilegiando cantores com formação lírica, como Mota Pereira, Guilherme Kjölner, Artur Piçarra ou José António, que haviam ganho visibilidade à época. Também a aceitação que o fado alcançara no âmbito da EN exigia aos “cantadores” duas canções regionais, um fado de Coimbra e outro de Lisboa (*ibid.*).

Os “pequenos conjuntos de cançonetistas e de cantadores” fundiam-se numa categoria intitulada “conjuntos vocais”, traduzindo a importância destes “conjuntos” e do repertório pedido ao GEM a compositores como Tavares Belo e Belo Marques, encarregues de compor para eles e de os ensaiar. Nas bases do concurso, cabia ainda aos

cançonetistas apresentar: “a)- uma cançoneta portuguesa; b)- Uma cançoneta brasileira; c)- Uma cançoneta espanhola ou hispano americana; d)- Uma cançoneta francesa; e)- Uma cançoneta inglesa ou anglo-americana” (*ibid.*), uma vez que, depois de integrados na secção musical, deveriam cobrir um maior número de repertório respondendo às solicitações e compromissos radiofónicos.

Os concursos passaram a incluir, depois da entrada de Tavares Belo como maestro da Orquestra Ligeira em 1946, uma categoria destinada a um instrumentista. O concurso de 1947 previa o prémio para um “trombetista”, obrigado a interpretar o “a) «Concerto for trumpet» de Harry James; b) uma peça à escolha do concorrente; c) improviso sobre tema e harmonia dados” (*ibid.*), certamente para premiar o trompetista Jorge Albuquerque da Orquestra de Variedades.²²⁷ Nos anos seguintes, surgiu ainda o concurso para violistas em 1948 (*Rádio Nacional*, 07/08/1948) e o de acordeonistas de 1949 (*Rádio Nacional*, 24/12/1949).

Os concursos para artistas ligeiros sofreram, assim, várias mudanças ao longo do período em estudo, reflectindo através do seu funcionamento a ligação à estrutura de produção musical da EN.

6.4.1) Os concursos e a consagração das “vedetas” da EN

A relação entre repertório e categorias especificadas no concurso revela uma ligação com a estrutura produtiva da EN, restando no entanto a dúvida acerca da real função e objectivo destes concursos. Ainda que almejassem funcionar, segundo António Ferro, como um recurso de incentivo à descoberta de novos “talentos”, a relação com a produção musical parece apontar para uma leitura dos concursos como mecanismo de legitimação da estrutura produtiva da EN pelo reconhecimento interno de “cantadores”, “cançonetistas”, “conjuntos vocais” e mesmo músicos de orquestra a ela associados. A análise dos resultados dos concursos revela que alguns dos premiados eram já colaboradores da EN à altura da realização dos concursos:

“Tratando-se do primeiro ano em que se realizavam estas provas, a Emissora Nacional não podia naturalmente excluir quaisquer concorrentes, tivessem ou não actuado ao microfone. É de prever que os próximos concursos, em que não poderão

²²⁷ Segundo o periódico *Rádio Nacional*, o trompetista estaria a preparar, em 1946, uma actuação com a obra solicitada, em 1947, no concurso: Fernando de Albuquerque, solista de Trompete da Orquestra Ligeira da EN, vai executar, num dos próximos programas de variedades, a famosa «Trumpet Rhapsody» de Harry James, peça que faz parte do repertório dos mais célebres trompetistas mundiais” (*Rádio Nacional*, 28/04/1946).

tomar parte os concorrentes agora premiados, permitam a revelação tão desejada de novos artistas da rádio” (*Rádio Nacional*, 11/07/1943).

Os prémios atribuídos a cantores consagrados ao microfone ou em programas com visibilidade, como a *Hora de Variedades* ou os *Serões para Trabalhadores*, programa lançado dois anos antes da colaboração com a FNAT, ilustra esta tendência desde o início dos concursos em 1943:

“o prémio de pequenos conjuntos (...) ao dueto vocal constituído pelas Irmãs Remartinez. Igualmente por unanimidade, foi outorgado o prémio para pequenos conjuntos de cantadores ao quarteto vocal formado por Gina Esteves, Cidália de Meireles, Maria Lemos e Graciette Melo” (*ibid.*).

A prática de atribuição de prémios a “vedetas” já consagradas na EN continuou durante o período em estudo, sendo exemplo disso o prémio “cançonetista” atribuído a Fernanda Remartinez (do grupo vocal *Irmãs Remartinez*) em 1945 (Anexo 20), Maria Clara na mesma categoria em 1946, Maria de Lurdes Resende em 1948, ou ainda, em 1944, o prémio “conjunto vocais” às *Irmãs Meireles*, que se haviam estreado um ano antes:

“Artistas da rádio- O público conheceu, há poucos dias, o resultado do Concurso dos Artistas da Rádio, promovido pela Emissora Nacional. Este concurso não nos trouxe revelações mas confirmou o valor dos artistas que já conheciam o microfone e vinham actuando naquela Estação Oficial. Os prémios obtidos constituíram, pois, um estímulo e um conforto. Maria Lupi Freire, Maria Manuela Araújo, António David, Luiz Boulton não eram estranhos aos estúdios como o microfone não surpreendeu Fernanda Remartinez, José António e o conjunto «Riguidon». Os premiados tinham dado as suas provas, constituíam uma esperança e receberam agora a sua consagração.” (*Rádio Nacional*, 22/07/1945).

A “consagração” constituía um dos principais objectivos dos concursos de artistas ligeiros, mobilizando também um público fiel às “vedetas” e já familiarizado com aquelas vozes que, nos programas com público, como os *Serões para trabalhadores*, se habituaram a identificar. A falta de investigação acerca deste assunto não nos permite ter uma base para enquadrar o fenómeno dos “fãs” em Portugal neste período. No entanto, no contexto dos concursos, a “consagração” das vedetas conduziu a que algumas jovens se juntassem em torno destas figuras para celebrar a sua vitória. Como exemplo, refere-se o “pedido de admiradoras de Maria Clara” publicado por Rádio Nacional e resultante de 13 admiradoras com o objectivo de ver publicada a letra do fado com que a “cantadeira” tinha vencido o 1º prémio do Concurso de Cantadeiras da Emissora Nacional (*Rádio Nacional*, 06/10/1946). A admiração do público por estas figuras premiadas conduziu ainda, no mesmo ano, ao lançamento de “Uma Iniciativa de

Rádio Nacional- O Correio das Vedetas”, cujo objectivo era a recepção e distribuição de cartas destinadas às “vedetas” radiofónicas (*ibid.*).

No entanto, ainda que a vocação dos concursos fosse consagrar artistas já popularizados ao microfone da rádio pública, foram alguns poucos os que contrariaram a tendência de “consagração”. Um dos casos, a concurso em 1945, foi o Quarteto Vocal intitulado “Quarteto Riguidon”:

“Composto por estudantes universitários, um de Letras (...), o José Manuel Bento; outro de Direito, José Marinho; Outro de Belas Artes, António Alexíadas e, finalmente, outro de Agronomia, o Joaquim Vaz. Apareceram pela primeira vez como Conjunto vocal em 1943. eram colegas da Escola Portugália e alunos do maestro Jaime Silva (Barcarena)” (*Rádio Nacional*, 15/12/1946).

Numa entrevista concedida a um periódico, o jornalista refere que “Há até um facto curioso a registar: em 1945 ganharam o 1º Prémio dos Conjuntos Vocais da EN sem nunca terem cantado na Estação Oficial. Este caso, inédito na atribuição de prémios da EN é, sem dúvida, uma bela expressão do valor artístico deste conjunto.” (*ibid.*), representando uma afirmação que contraria o discurso de António Ferro acerca da procura de cantores e de “novos valores” mas que, no essencial, consagrava nomes que figuravam nos programas com maior visibilidade e intrinsecamente ligados à produção musical organizada no âmbito da EN.

A ligação entre os prémios e os vários níveis de produção musical da rádio oficial reveste-se de outros contornos que apontam mais para a “consagração” e legitimação de um “star system” já existente e em pleno funcionamento na relação com outras estruturas produtivas da EN, do que um papel de descoberta de “talentos”. Por este motivo, regista-se uma das poucas referências ao denominado “Quadro dos Artistas Ligeiros”, que na verdade não existia, uma vez que se verificava o pagamento aos artistas por actuação que, em 1946, existiam nos “quadros” da EN “14 cantores, 4 cantadores, 27 cançonetistas, 5 conjuntos vocais e 5 instrumentistas, o que perfaz um total de 55 colaboradores” (*Rádio Nacional*, 24/02/1946). Segundo o mesmo periódico, “É muito pouco, é certo, mas bem anda a nossa estação oficial em se preocupar mais com a qualidade do que com a quantidade dos seus artistas” (*ibid.*).

Os concursos não constituíram, durante o período em análise, uma solução para o problema identificado no discurso da administração de António Ferro, nomeadamente a renovação do “elenco artístico” e a sua articulação quer com as orquestras típica e de variedades, quer com os compositores da terceira secção do GEM.

6.5) O Centro de Preparação de Artistas e a formação de “vedetas”

O sistema de “vedetas” teve nos programas e nos concursos o modelo de legitimação dos seus intervenientes e da produção musical da EN. A administração de António Ferro continuava, no entanto, com o problema da “promoção” e “descoberta” de “vedetas” em número suficiente para colmatar as colaborações nos diversos programas radiofónicos. Tal como referido, em 1941, era “Indispensável, por exemplo, o aparecimento de vedetas da rádio, servidas por boas orquestras de variedades, que sejam companheiras predilectas dos radiouvintes com quem estas se encontram, em dias certos, como num serão familiar, despretensioso” (Ferro 1950/:20). Um dos passos significativos na tentativa de formar novas vozes para actuar nos programas da EN que se inserissem no movimento de “renovação” ambicionado por Ferro e Pedro Prado foi o lançamento do Centro de Preparação de Artistas (CPA). Fundado a 7 de Setembro de 1947, funcionando num local autónomo da EN,²²⁸ o CPA foi lançado pelo cantor lírico Mário Mota Pereira (1909-1969), figura ligada aos primeiros anos da EN como responsável pela “Secção de Música Viva”.

A saída de Mota Pereira da EN, em Setembro de 1935, prendeu-se com compromissos ligados à sua carreira como cantor lírico, tendo no entanto regressado em 1936 para integrar o Quarteto Vocal Português de Belo Marques. Um momento importante na sua carreira de cantor lírico foi a atribuição de uma bolsa de estudos, em 1940, pelo Instituto de Alta Cultura, permitindo-lhe estudar na Itália onde tomou contacto com uma iniciativa que visava a formação de cantores para a rádio.

Numa entrevista realizada a Mário Mota Pereira, por ocasião do lançamento do CPA, torna-se perceptível como surgiu o projecto e como foi articulado com a EN:

“(…) - Como nasceu o “Centro de Preparação de Artistas de Rádio”
- A ideia da sua criação em Portugal já é antiga, mas só agora a consegui pôr em prática. Foi em Itália, ao visitar uma escola semelhante, que ela me surgiu, E assim que cheguei, procurei António Ferro, que, com a sua larga visão, me concedeu as maiores facilidades para a sua realização.(…)” (*Rádio Nacional*, 07/08/1947).

A iniciativa de Mota Pereira parecia ir de encontro a um dos principais preocupações de António Ferro e de Pedro do Prado, uma vez que, com os programas semanais já inseridos na programação, os “artistas ligeiros”, quer fossem cantores ou

²²⁸ Funcionou no 2.º Andar do N.º 20, na Rua da Misericórdia em Lisboa que pertencia à Casa de Trás-os-Montes, (*Rádio Nacional*, 04/09/1947). Em 1948 as instalações transitaram para a Rua Correia Garção, N.º 9. (*Rádio Nacional*, 17/07/1948).

instrumentistas, tinham de fazer face ao elevado número de requisições. A tarefa de Mota Pereira consistia na “descoberta” e formação de cantores “Continuando (...) (a) campanha que meteu a ombros para enriquecer os quadros artísticos da rádio portuguesa” (*Rádio Mundial*, 15/08/1947).

A formação dos cantores foi um dos pontos fundamentais do CPA, que se figurava como uma escola na qual os cantores aprendiam técnicas vocais, postura perante o microfone, movimentos corporais e um repertório base que lhes permitia actuar com as orquestras da EN nos seus programas. A falta de documentação e de interlocutores não nos permite saber ao certo como funcionava o CPA. Da geração seguinte, que ali entrou já em meados dos anos 50, destacam-se nomes de cantores que fizeram carreira sobretudo nos anos 60, tais como Simone de Oliveira (n. 1938), Maria de Fátima Bravo (n. 1935), ou Artur Garcia (n. 1937).²²⁹ Este último, que acedeu ao meu pedido de entrevista, explicou o processo de formação implementado por Mota Pereira no CPA. Segundo Artur Garcia, quando questionado acerca do processo de admissão, refere que:

“chegavam lá e inscreviam-se (...). O Mota Pereira, ouvia todos os que queriam entrar. Nunca dizia nada à nossa frente. Não dizia se gostava ou se não gostava”. Ele chamava o cantor a uma sala, depois da prova, e comunicava que tinha gostado e que ele poderia ingressar na escola. Caso não gostasse, dizia que a prestação tinha sido agradável e para a pessoa em causa não se preocupar porque iria receber um postal em carta com resposta. Sempre que se verificava a segunda opção, a resposta do postal era negativa. A selecção era muito grande” (Entrevista telefónica a Artur Garcia, 22/11/2007).

O interlocutor enfatizou o número de pessoas que arriscavam prestar provas, e, frequentemente, as falhavam. Muitos dos “aspirantes a vedetas” iam ao CPA com o objectivo de entrar para a EN. Deixaram de ir directamente para a Emissora, onde as provas eram muito difíceis e o júri muito mais exigente. Refere: “conheço artistas que chumbaram 6 e 7 vezes antes de entrarem na Emissora... no fundo, o Centro funcionava como a *Escola da Emissora*” (*ibid.*).

²²⁹ Artur da Silva Garcia (n. 1937), cantor e actor, iniciou a sua carreira musical aos 14 anos, no âmbito das associações recreativas a que seu pai, actor amador, esta ligado. Depois de uma breve passagem pela Rádio Graça, foi incentivado a inscrever-se no Centro de preparação Artistas, onde esteve cerca de 3 anos, apenas interrompido pelo serviço militar. Rapidamente se afirmou como uma das principais vozes da rádio, colaborando em diversos programas da EN, em particular nos *Serões para Trabalhadores* e *Gente Nova ao Microfone*. Como cançonetista, colaborou em diversas edições do Festival RTP da Canção até 1974, Festival da Figueira da Foz, Festival do Atlântico, e.o. Nos anos 60 participou em diversos filmes, teatro de revista e opereta (J. Silva 2010b:560-1), tendo sido eleito pelo público como “Rei da Rádio” em 1967, entre outros prémios. Ainda nos anos 60, gravou vários fonogramas e realizou várias tournées internacionais pela Europa, América do Norte, Brasil, África e Índia (Almeida e Almeida 1998:53).

O CPA funcionava como um “filtro” que impedia a inscrição de cantores na EN submetendo-se ao júri formado pelas principais figuras ligadas à produção musical daquela estação de rádio. Por outro lado, a “Escola da Emissora”, como refere Artur Garcia, era um cartão de entrada para uma vida de “vedeta” da rádio, através de uma preparação que procurava ser consistente, trabalhando os vários aspectos que formavam, segundo a perspectiva de Mota Pereira, um cantor radiofónico.

Artur Garcia recorda que eram dias de grande trabalho. Normalmente, salvo excepções, tinham aulas das 18:00 às 20:00:

“O Mota Pereira coordenava os trabalhos, com o apoio do pianista ‘Teixeirinha’... nunca ninguém soube o nome dele, era o Teixeira. Começávamos sempre pelo básico. Entender o aparelho vocal, fazer vocalizos, aquelas coisas para a voz. Sabe que o Mota Pereira era muito exigente... ele exigia mesmo muito” (*ibid.*).

Continua referindo que todos os aspectos como a respiração ou a afinação, eram trabalhados, tal como a postura perante o microfone e as técnicas de “actuação em palco”:

“Sim, sabe que naquele tempo não é como agora, não tínhamos microfone de mão, só aqueles de pé. O Mota Pereira insistia na postura perante o microfone, nas questões de proximidade, movimentação do corpo, etc., uma vez que o microfone era fixo, tínhamos de cantar para ali, não andávamos de microfone na mão, era muito importante a noção de distância, proximidade com o microfone. Outro aspecto que se coordenava era a questão de se apresentar em palco: era muito importante pisar o palco, e nós treinávamos isso” (*ibid.*)

O tempo de formação com Mota Pereira, único professor da “escola”, variava e era estipulado individualmente, dependendo sobretudo da aquisição das competências necessárias para o aluno se apresentar ao microfone:

“Não havia tempo estipulado...era o necessário até se poderem apresentar na rádio. Quem decidia era o Mota Pereira. Havia muito trabalho a fazer, não só a voz, o microfone... também os nervos, o enfrentar um público. Alguns elementos ficavam menos tempo, outros mais, eu fiquei dois anos (...) Quando acabava a formação, os cantores iam aparecendo no programa do centro de Preparação de Artistas que a Emissora transmitia e depois passávamos para os Serões para Trabalhadores (...) quando me estreei, foi um serão só com cantores do centro... foi o Agostinho que apresentou. Estava a malta toda que tinha estudado lá comigo” (*ibid.*).

A dinâmica identificada na entrevista a Artur Garcia entre o CPA e os programas da EN é um dos factores mais relevantes na construção de mecanismos de produção organizada. O *Programa Experimental do CPA* era organizado por Mota Pereira, que utilizava aquele espaço para promover e apresentar os seus alunos, constituindo também um momento de aprendizagem com o espaço e equipamento tecnológico do estúdio radiofónico (Anexo 21):

“(…) Mota Pereira apresentou, na última emissão do Centro de Preparação de Artistas da Rádio aos microfones da Emissora Nacional, três nomes que podem constituir, num futuro próximo, vedetas que o público acarinhará e fará subir a primeiros planos de cartaz. A revelação do programa de dia 11 do corrente foi sem dúvida José Manuel, uma voz quente e bem timbrada, que deu ao conhecido tango “Adios Pampa Mia” uma interpretação que em nada ficou a dever às vozes estrangeiras que têm cantado este mesmo trecho (...). Maria Teresa, uma artista que poderá fazer carreira se continuar a interpretar trechos de característica alegre e Popular. (...) Maria Helena Vieira, voz simpática e insinuante, foi bem apresentada e devidamente encaminhada; terá um lugar de destaque na rádio Portuguesa. Voltamos a apresentar Maria Manuela que repetiu a “casinha pequenina” e apresentou o conhecido trecho “Long ago and faraway”, com letra em português. Confirmam as qualidades de que fizemos eco. Não nos devemos ter enganado (...). Parabéns Mota Pereira, esperamos sempre mais e melhor.” (*Rádio Mundial*, 18/08/1947).

No programa referido foram lançadas várias futuras “vedetas” que, depois de dominarem as diversas técnicas transmitidas por Mota Pereira, acumulavam actuações de estúdio, sobretudo no programa de *Hora de Variedades* ou *Passatempo Musical* (Anexo 23), nos quais também havia público, com as actuações nos eventos que tinham lugar no exterior, como o programa *Serões para Trabalhadores*. Deste período, para além dos nomes referidos, como José Manuel, Maria Helena Vieira, Maria Teresa, foram vários os intérpretes que por ali passaram, como Maria do Carmo, Maria Júlia, Maria Helena Bérita (*Rádio Nacional*, 04/12/1947).²³⁰ Destaca-se também a cantora oriunda de Lagos que faria um grande sucesso na rádio e no teatro de revista, Júlia Barroso (1930-1996),²³¹ ou ainda Fernanda Peres (n. 1934), que entrou em 1948 para o CPA (*Rádio Nacional*, 07/05/1949).

A selecção do repertório constitui outra dúvida que tem subsistido acerca do funcionamento do CPA. De acordo com Artur Garcia, o repertório era apenas sugerido pelo professor em alguns casos, sendo que:

“Não havia um repertório fixo. Nós aparecíamos ali com um ídolo, vedeta. Era a nossa única referência. Levávamos o repertório desse artista. Depois ele [o Mota Pereira] dava as lições. (...) todos os que estavam no Centro tinham um cantor preferido, Português ou estrangeiro, e que tentavam trabalhar, por vezes exaustivamente, o repertório desses artistas. O Mota Pereira sugeria algum repertório já tornado célebre por vedetas da rádio, composições dos compositores

²³⁰ Não existe qualquer registo ou informação na bibliografia e nos arquivos consultados sobre vários cantores e cantoras deste período.

²³¹ Maria Júlia Conde Barroso Xara Brasil (1930-1996), cantora, nasceu em Lagos, onde estudou na Escola Industrial e cantava em festas das colectividades locais. Em 1946 a sua família mudou-se para Lisboa e, no ano seguinte, ingressou no Centro de Preparação de Artistas, afirmando-se como uma das cantoras radiofónicas com maior visibilidade nos anos 50. Em 1948 venceu o prémio de cançonetistas no Concurso Artistas Ligeiro. Foi eleita a primeira Rainha da Rádio em 1950 numa votação promovida pela revista *Flama*, representando Portugal em Paris e Londres, onde interpreta canções do seu repertório e é entrevistada. Ainda nos anos 50, efectuou digressões aos Açores (1952) e a Angola. Colaborou em vários filmes como atriz e gravou várias das suas canções em disco. Retirou-se dos palcos em 1958, após o casamento com João José Pinho Xara Brasil, prosseguindo depois uma carreira ligada ao ensino de Educação Doméstica e Trabalhos Manuais (Marreiros 2001:510).

como o Tavares Belo, o Ferrão, etc. e ele lá nos fazia trabalhar aquelas voltinhas, aqui e ali...” (Entrevista telefónica a Artur Garcia, 22/11/2007).

Quando Mota Pereira considerava que o intérprete reunia as condições necessárias para se apresentar nos programas referidos, o repertório constituía um dos problemas seguintes a ser resolvido, tal como aconteceu com outros intérpretes que, não passando pelo CPA, estavam nas mesmas condições. O passo seguinte consistia na escolha de um compositor que conseguisse trabalhar num conjunto base de canções que constituísse o repertório daquele/a intérprete que as iria “criar” ao microfone. “Criação” tem neste contexto o significado de interpretação de uma obra de um compositor:

“Entrevista com Victor Bonjour- compositor da nova geração e autor das canções de Fernanda Peres. (...) Victor Bonjour é um jovem pianista e compositor. A actividade radiofónica não lhe é estranha. Apesar de muito novo, pode já apontar-se a sua colaboração nas estações emissoras do país. (...) Entretanto, Victor Bonjour está a fazer o repertório da nova cantadeira da EN, Fernanda Peres” (*Rádio Nacional*, 19/06/1948).

Compositores como Nóbrega e Sousa, António Melo, Tavares Belo, Belo Marques, Melo Júnior, Victor Bonjour entre outros, produziram o repertório que lançou e manteve a carreira de muitos dos cantores que passaram pelo CPA neste período, muitas vezes ligados ao GEM e ao seu projecto de “aportuguesamento” da “música ligeira”.

O objectivo do CPA era, portanto, formar cantores que se dedicassem essencialmente aos géneros e estilo musicais integrados no âmbito da “música ligeira”. Não obstante, segundo o periódico *Rádio Nacional*, existiam outros géneros musicais, em especial o fado, que eram também fomentados naquele Centro. Ilustram esta afirmação o caso da cantora Fernanda Peres, que se apresentou no CPA em 1948, e que, para além das “canções ligeiras”, se apresentava como “cantadeira”,²³² dedicando-se sobretudo ao fado, ou ainda Júlia Barroso e Fernanda Baptista (1919-2008) que também se apresentaram em alguns programas de fado²³³ na EN. A aposta no fado, sobretudo a partir de 1948 tem ainda expressão numa outra iniciativa de Mota Pereira, o *Concurso*

²³² Segundo o periódico *Rádio Nacional*: “Fernanda Peres é um nome já conhecido dos leitores e dos ouvintes. Há um ano apenas, o Centro de Preparação de Artistas da Rádio, levou aos microfones da Emissora, numa das suas emissões, a futura fadista Fernanda Peres que, rapidamente, alcançou uma enorme popularidade no seu género de canções. (...) A Jovem fadista da EN recusou um contrato no México e parte em breve para as Colónias” (*Rádio Nacional*, 07/05/1949).

²³³ No final dos anos 40, várias cantoras entraram no CPA, dedicando-se ao fado: “depois de Fernanda Peres e de Deolinda Rodrigues, duas cantadeiras que se estrearam no passado domingo ao microfone da EN, os apreciadores de fado vão agora ter a oportunidade de ouvir a voz de Fernanda Baptista, sem dúvida uma das mais populares artistas do nosso teatro ligeiro. O primeiro programa de fados de Fernanda Baptista será no domingo, 16, ao microfone da EN, às 23 horas” (*Rádio Nacional*, 08/05/1948).

de *Cantadeiras*, “a ser disputado pelos bairros populares de Lisboa” (*Rádio Nacional*, 16/10/1948), com o objectivo de descobrir fadistas de bairro que integrassem os programas radiofónicos.

Em suma, a procura constante de futuras “vedetas” radiofónicas que havia começado em 1943 com os concursos de artistas ligeiros ganhava agora outros contornos, através da actividade do CPA e de iniciativas através deste.

6.6) As vozes do “aportuguesamento”: as Irmãs Meireles e a representação da identidade nacional

O final da II Guerra Mundial em 1945 estimulava no regime Português uma clara mudança de estratégia que afectou o modo como os principais decisores políticos utilizaram algumas figuras para projectar a imagem de Portugal no estrangeiro. As colaborações de vários artistas em concertos e gravações promovidos no âmbito do Plano Marshall, procuravam demonstrar que o Portugal de Salazar e de Ferro sobrevivera enquanto regime pacato, metido consigo e, ao mesmo tempo, por “virtude da sua história”, virado para o império e para o mundo.

As *Irmãs Meireles* constituem um dos mais paradigmáticos casos de “vedetas” dos anos 40 que conseguiram grande visibilidade em Portugal e internacionalmente, cantando repertório associado ao “folclore” (Anexo 27, faixa 4), numa carreira que durou entre 1943 a 1951. Na reificação destes elementos, associados ao repertório e, por conseguinte, ao projecto de “aportuguesamento” da “música ligeira”, as *Irmãs Meireles* surgem como um caso paradigmático de representação identitária de Portugal na vertente interna e internacional. O seu percurso e o ano em que se formam como trio foram determinantes para a relação simbiótica com as estruturas de produção musical da EN, na veiculação de uma identidade nacional apoiada no projecto definido por António Ferro.

Oriundas do Porto, da freguesia do Bonfim, o Trio Meireles, como também era denominado, era composto por Cidália (1925-1972),²³⁴ Rosária (1926 -?)²³⁵ e “Milita”

²³⁴ Cidália Margarida de Jesus Meireles (1925-1972), cantora e apresentadora de programas radiofónicos e televisivos, nasceu no Porto. Iniciou os seus estudos no Porto, embora tenha concluído o Curso Comercial na Escola Comercial Mouzinho da Silveira em Lisboa. Paralelamente teve aulas de piano e, como auto-didacta, começou a cantar músicas provenientes do “folclore”. Em 1940, rumou com a família a Lisboa, integrando no ano seguinte o elenco artístico da EN e, posteriormente, entre 1941 e 1942, o Quarteto Feminino da Orquestra Típica Portuguesa dirigida por Belo Marques. Foi por sugestão de Fernanda de Castro, esposa de António Ferro, que pela ocasião do *Aniversário da revolução* a 28 de Maio

Meireles (n. 1928) (Anexo 22).²³⁶ Ainda no Porto, no final dos anos 30, Cidália Meireles iniciara uma curta carreira como cantora do Portuense Rádio Clube, acerca da qual pouco se sabe. A entrada na Emissora Nacional não aconteceu logo com o Trio. Em 1940, a família Meireles rumou a Lisboa para visitar a Exposição do Mundo Português, tendo optado por ficar a viver nesta cidade (A. Oliveira 1981:881-2). Foi

de 1943, fundou o trio *Irmãs Meireles*, com as suas duas irmãs, com quem venceu, em 1944, o prémio de melhor Conjunto Vocal no Concurso de Artistas Ligeiros promovido pela EN. No mesmo ano integrou o quarteto vocal da EN com Fernanda e Nini Remartinez, e com Gina Esteves (*Rádio Nacional*, 07/05/1944). Colaborou ainda em diversos filmes, nomeadamente *Amor de Perdição* (1943), de António Lopes Ribeiro; *O Diabo são elas* (1945), filmado em Espanha e realizado por Ladislao Vajda; *A Bola ao Centro* (1947), de João Moreira, e.o. Em 1946 realizou, com o trio, uma digressão por Portugal, incluindo a ilha da Madeira, seguindo depois para Espanha, mais concretamente Barcelona, onde gravaram para a editora fonográfica His Master's Voice. O ano de 1946 terminaria com uma festa de despedida no Teatro do Ginásio, antes da partida para o Brasil, com a presença do Presidente da República. No Brasil, actuou com o trio na Rádio Nacional e em vários teatros do país, realizando também uma digressão pela Argentina, Colômbia, Chile, e.o. países da América Central e do Sul. As *Irmãs Meireles* regressaram a Portugal em 1949, onde actuaram no Teatro Tivoli, em Lisboa, regressando ao Brasil em Agosto de 1949. Cidália Meireles casou-se em 1951 e o trio terminou nessa mesma data. No entanto, a cantora continuou uma significativa carreira a solo, com algumas actuações em 1952 na televisão. Destaca-se, neste sentido, o programa televisivo *O Fado e o Samba*, que apresentava com Isaura Garcia na TV Record. Em 1955 lança o programa radiofónico *Alegria dos Bairros*, na Rádio Record e participa com Isaura Garcia, como cantora residente, no programa *A felicidade bate à sua porta*, na TV Record e, em 1956, inicia na mesma estação emissora o programa *A Adega da Cidália*. Continuou as suas aparições televisivas em programas como *Cidália se diverte* e *Mais Perto de Portugal*, que incluíam actuações suas e que tiveram grande audiência. Manteve sempre uma intensa actividade de actuações ao vivo em salas de espectáculo, especialmente em São Paulo. Em 1964 regressou a Portugal, colaborando com a RTP em vários programas onde interpretava o seu repertório, destacando-se o programa *Cidália em Portugal*. Nesse ano gravou vários fonogramas para editora fonográfica Alvorada, da Fábrica Portuguesa de Discos Rádio Triunfo, continuando até 1968. Actuou no Olympia de Paris em 1965, para a comunidade portuguesa emigrada e, no ano seguinte, apresenta o programa *Tu cá, tu lá com Cidália*, na RTP. Faleceu em Lisboa em 1972 (Américo Oliveira 1981:882; Cantero 2006).

²³⁵ Maria Rosária de Jesus Meireles (1926 - ?), cantora, nasceu no Porto. Teve um percurso muito semelhante ao das suas irmãs. Estudou violoncelo durante um breve período de tempo. Tem 1943, já em Lisboa, terminou os seus estudos na Escola Comercial Mouzinho da Silveira, data em que fundou o trio com as suas irmãs e iniciou uma carreira interrompida em 1951. Regressou aos palcos em 1953, realizando o *Recital de Melodias* no salão da Associação Brasileira de Imprensa, e actuando em alguns programas da Rádio Nacional, em São Paulo. Efectuou uma digressão ao Peru e Colômbia, regressando ao Brasil em 1954, onde gravou vários fonogramas para a editora Musidisc. Em 1956 assinou um contrato para vários concertos nos E.U.A., que incluíram desde actuações para as comunidades portuguesas locais (*Radiolândia* 17/11/1956 *apud* Cantero 2006:53), até várias aparições no Steve Allen Show, da NBC. Casou em 1959 com o engenheiro alemão Adolpho Kitzinger. Nos anos 60, prosseguiu com uma carreira mais discreta, mas que incluiu actuações públicas na rádio, na televisão e em vários casas de espectáculos do Rio de Janeiro e de São Paulo.

²³⁶ Emília Augusta de Jesus Meireles (n. 1928), cantora, estudou violino na infância, tendo depois dedicado mais atenção ao canto. Tal como a sua irmã Rosário, terminou diplomou-se em 1943, na Escola Comercial Mouzinho da Silveira, ingressando nesse ano, com apenas 14 anos, na EN. Apesar de adolescente, a sua experiência radiofónica tinha sido marcada pelas emissões da *Rádio Clube Infantil* e depois nas emissões de “variedades” da *Rádio Renascença*. Participou em diversos filmes e deslocou-se, em 1946, com a sua irmã Rosária a Madrid e Barcelona onde efectuou algumas actuações em estabelecimentos de diversão nocturna. Realizou várias digressões no Brasil e na América central e do Sul, tendo gravado, em 1951, fonogramas a solo para a editora Sinter S.A. (gravou também para outras editoras) com repertório que incluía essencialmente Boleros. Em 1952, casou-se com Ricardo Seabra Pinto, de quem teve três filhos (Cantero 2006).

num encontro informal com um grupo de amigos, onde figurava o funcionário da EN Francisco Herédia, que lhe pediram para cantar:

“E tanto assim foi que o senhor Herédia me disse no final da canção: “- Cidália, gostarias de ir prestar provas à Emissora?” “-Imenso- repliquei” Gravei logo e gostei de me ouvir através da gravação e fiquei logo com um programa marcado. Enfrentei os microfones com a minha descontração habitual. O público pareceu gostar de mim, mas a critica, no outro dia, tendo pegado na minha pronúncia nortenha, apelidava-me de “a tripeira” (*Álbum da canção* n.º 41, 01/07/1966).

Apesar das críticas, a cantora integrou logo o quarteto vocal feminino em 1941, voltando a integrar outro em 1942 e 1944, iniciando assim a sua carreira na rádio estatal. A sua breve carreira sofreu um pequeno reverso quando perdeu momentaneamente a voz, originando que se dedicasse a outro tipo de repertório, segundo a cantora “o folclore” (*ibid.*). Esta mudança originou que, pouco tempo depois, por iniciativa de António Ferro e Fernanda de Castro, que tinham também levado a orquestra típica para a EN, as irmãs mais novas de Cidália se juntassem e formassem, em 1943, o trio vocal “Irmãs Meireles”. A figura de António Ferro seria decisiva para a orientação do trio vocal que, rapidamente se constituiria como um estandarte do “aportuguesamento” da “música ligeira” por ele idealizada. Aqui os dados recolhidos são inequívocos. A intenção de António Ferro no tratamento privilegiado das cantoras é evidente nas palavras de Tavares Belo:

“Apareceu por Lisboa na década de 40 e que a então Emissora Nacional me as entregou para compor para elas, para trabalhar. Eram realmente 3 jovens com uma vontade de ferro que cantavam de manhã à noite em casa a repetir os ensinamentos que eu procurava dar-lhes- e isso é um dos factores principais com a vontade de vencer... para além de uma grande habilidade, (...) Tratando-se de um trio, trabalhar as 3 vozes, não a cantar em uníssono, quer dizer a mesma melodia, mas sim com uma certa polifonia, eu escolhi para elas o repertório à *capella*... a maior parte do repertório que eu compus sobre o nosso folclore, era a três vozes (...) Todas elas tinham a vozinha que Deus lhe deu” (Entrevista a Tavares Belo no programa *Quem te viu e quem TV*, RTP, 1986).

Assim como nas palavras de Deolinda Meireles, mãe dos elementos do trio:

“O António Ferro dizia-me que as minhas filhas eram um portento. Apreciadas por toda a gente havia necessidade de lhes ministrar educação musical. Para esse fim, foi tirado do Casino Estoril o maestro Tavares Belo. Assim se tornou o ensaiador oficial delas, a cargo da Emissora Nacional” (*Diário de Lisboa*, 1/10/1972).

A insistência de António Ferro no trio vocal devia-se em parte a uma integração pretendida das Irmãs Meireles na estrutura de produção musical da EN, no sentido em que providenciou formação, repertório e a Orquestra Típica Portuguesa de Belo Marques para o projecto mais amplo do “aportuguesamento da música ligeira” e do

repertório da 3.^a Secção do GEM, percorrendo vários locais em Portugal e no estrangeiro:

“A bordo do «Lima» chegaram ao Funchal, conforme nos informa a imprensa daquela cidade, as Irmãs Meireles- Cidália, Milita e Rosária- artistas da Rádio aplaudidas em Portugal e Espanha. Este conjunto artístico apresentou-se ao público funchalense no passado dia 10 actuando no Bar Vigia, na quinta do mesmo nome, com um vasto repertório de canções regionais e populares, cantadas com uma técnica que é o segredo do êxito dêste conjunto artístico” (*Rádio Nacional*, 24/06/1945).

O estado apoiou várias apresentações do trio, financiando as suas deslocações iniciadas com as tournées realizadas à Madeira e Açores em Março e Junho de 1945, bem como a viagem a Espanha, onde tiveram oportunidade de gravar os primeiros fonogramas comerciais:

“ O próprio governo nos ajudou na nossa ‘cruzada’, pagando-nos os estudos. Pode até dizer-se que o maestro Tavares Belo entrou para a Emissora quase exclusivamente para nos ensinar e ensaiar. Então, percorremos todo o Portugal, divulgando, elevando a música nacional. No Minho havia quem não conhecesse a música do sul e vice e versa. Ora foi essa a nossa missão: revelar a cada canto do país, a música própria de todos os outros cantos. Mas não nos limitamos a percorrer o continente de lés-a-lés, fomos à Madeira e aos Açores, e mais tarde à Espanha, onde o êxito continuou a surgir-nos e tomando tais proporções que, em breve, o Brasil nos convidava a irmos até lá” (*Álbum da canção* n.º 41, 01/07/1966).

Na relação que se estabeleceu entre o estado e a construção da carreira das Irmãs Meireles na divulgação do repertório considerado pelas próprias como “folclore” e a mudança para o Brasil desempenhou um papel fundamental nas aspirações comerciais do grupo e nos interesses políticos de António Ferro.

6.6.1) A carreira internacional e o regresso a Portugal

A estreia das *Irmãs Meireles* no Brasil teve lugar em Abril de 1947 depois de assinarem um contrato com a Rádio Nacional, no Rio de Janeiro. As actuações ao microfone, nos teatros e em eventos sociais na cidade do Rio de Janeiro trouxeram ao trio português um conjunto de críticas e visibilidade que as faziam dos principais elementos artísticos da segunda metade dos anos 40 naquele país. Segundo Cidália Meireles:

“Ao chegarmos às terras de Vera Cruz ficamos surpreendidas com o interesse que demonstravam de todos os lados, por nós e compreendemos que uma publicidade muito boa nos precedera. Publicidade essa que se viu reforçada com as nossas atuações que, sem falsas modéstias o afirmo, foram muito boas. Basta dizer-se que, no final das nossas atuações, chegamos a estar mais de duas horas seguidas a assinar

autógrafos. E só no primeiro ano da nossa estada no país irmão tivemos de distribuir mais de cem mil fotos. Considerável, não?” (*Álbum da canção* n.º 41, 01/07/1966).

A visibilidade alcançada aos microfones de Rádio Nacional lançaram as “Irmãs Meireles, acompanhadas pelos pais, em digressões por outros países da América do Sul, tendo sido recebidas por “(...) chefes de estado, caso da Argentina em 1948, Chile em 1949, Peru e Colômbia em 1950/1951” (Meireles 1973:20), colaborando com os artistas locais:

“No Peru, quando actuámos em recital de grande gala, no palco, foi-nos apresentada a artista La Pernana, mulher madura especializada em folclore peruano. La Pernana, na presença de um público selecto, do melhor que havia ‘(tipo São Luiz” ou São Carlos) em recitais estrangeiros’ entregou-nos flores e pôs o seu folclore à disposição, para o incluirmos em nosso repertório.(...) Também na Colômbia, na presença do Presidente da República, em recital de beneficência com a actuação na 1.ª parte de Catherine Dunhan e seu “balet” e na 2.ª Parte Jean Sablon e Hermanas Meireles” (Id. *ibid.*).

O prestígio alcançado pelo trio na América do Sul rapidamente constituiu um motivo de atenção por parte de diversas personalidades brasileiras que exaltavam a sua “portugalidade”, como as palavras do poeta brasileiro Érico Veríssimo:

“Os desejos do General Carmona foram satisfeitos. As Irmãs Meireles conquistaram os brasileiros. E como agora pretendem visitar a Argentina, o México e os Estados Unidos – em breve todos estarão fazendo ao imperialismo português, com uma deliciosa ameaça ao mundo inteiro... Cidália, Rosária e Milita e mais o papá e a mamã Meireles, fazem a gente ter orgulho de haver nascido com sangue português” (Id. *ibid.*)

A difusão das três vozes de Portugal, a par do que aconteceu com outros cantores, como Manoel Monteiro (1909-1990), Ester de Abreu (1921-1997), Maria da Graça, Alberto Ribeiro (1920-2000), Maria de Lourdes Resende, e.o. deveu-se também, em parte, às gravações fonográficas realizadas em solo brasileiro para algumas das mais importantes editoras fonográficas ali sediadas, nomeadamente a Continental, Capitol e a Sinter S.A.

As apresentações públicas que decorreram entre 1947 e 1949 e as respectivas gravações do “folclore” português que as cantoras integravam no seu repertório base, com arranjos de Tavares Belo e Belo Marques, precisava de ser renovado com alguma brevidade. Uma análise ao repertório para trio vocal composto no âmbito da 3.ª secção revela que a maioria foi composta até 1947, altura em que as *Irmãs Meireles* partiram para o Brasil, sendo o restante composto apenas em 1949, aquando do seu regresso a Portugal.

O repertório apresentado nos vários teatros do Brasil consistia nos mesmos arranjos e composições que cantavam em Portugal, da autoria de compositores do GEM, como Belo Marques, Tavares Belo, Silva Marques. Os espectáculos seguiam uma estrutura tripartida, indo de encontro ao projecto de “aportuguesamento” que conciliava o “folclore português” com a “imaginação internacional” e com “melodias populares”. O programa da actuação no Teatro Municipal de São Paulo no dia 13 de Outubro ilustra o modelo de espectáculo, que também alternava entre números a solo e com o trio, e o repertório selecionado, escrito pelos compositores da EN:

1º parte (folclore português): “Senhora do Almurtão”, arranjo de Tavares Belo, Trio a solo; “Trevo”, idem; “Modilho Campestre”, arranjo de Silva Marques, Cidália e orquestra; “Não vás ao mar, Tonio”, arranjo de Belo Marques, Trio a solo; “Ciranda”, arranjo, Trio a solo.

2º parte (música internacional): “São João Batista”, de Tavares Belo, com Cidália e orquestra; “Banzo” de Hekel Tavares, com Cidália e orquestra; “Ave Maria”, de Franz Schubert, Milita e orquestra; “Manhã de Amor”, de London Ronald, com Rosária e orquestra; “Salud d’ Amour”, de Edgar, com Rosária Meireles e orquestra.

3º parte (melodias populares): “Things are looking up”, de Gershwin; “Mangerico”, arranjo de Tavares Belo, com Trio e orquestra; “Macessa”, arranjo de Belo Marques, com Trio e orquestra; “Oh, Ribeira! Oh, Ribeira!”, arranjo de Tavares Belo, com Trio e orquestra; “Caixinha de surpresas”, de Ary Barroso, com Trio e orquestra” (Cantero 2006:26).

A ligação entre o repertório de “música ligeira aportuguesada”, inscrita no projecto de Ferro, constituía o elemento distintivo que definia além-fronteiras o estilo interpretativo destas “vedetas” agora internacionais:

“(…) Nosso nome galgou as fronteiras do extenso Brasil e reclamaram nossa presença em outros países da América Latina. Atuamos na Argentina, no Chile – fomos por um mês e ficamos oito -, Uruguai. Depois regressamos ao Brasil, onde efetuamos novo giro artístico. Então, cantávamos única e exclusivamente em português, achamos que era chegada a altura de renovarmos o nosso repertório e resolvemos regressar a Lisboa, para o efeito” (*Álbum da canção* n.º 41, 01/07/1966).

O facto de cantarem preferencialmente em Português (ainda que também cantassem noutras línguas), com orquestrações/arranjos de “melodias populares” para orquestra e voz, resultou em algumas críticas aquando das actuações em São Paulo (Cantero 2006). Como tal era necessário, ao fim de uma ano a actuar intensivamente, renovar o seu repertório, o que levou o trio a dirigir-se a Pedro do Prado, chefe da Secção Musical:

“Depois de 8 mezes, cantando nas melhores e mais potentes estações de Rádio, o nosso repertório precisa ser renovado- pelo menos o impõe o nosso brio profissional- e por isso ser-nos-ia agradável receber agora aquele material do Maestro Belo Marques prometido á nossa partida e que nunca recebemos. Para infelicidade nossa, até as partes de Piano que entregamos ao Sr. Prado para auxiliarem o Maestro Belo Marques, por lá ficaram e essas eram inteiramente nossas. Apelaremos, se for preciso para o Sr. Presidente do Conselho, pois o nosso trabalho merece carinho, como bem afirmou o Dr. Paulo Coelho, nosso cônsul em

Porto Alegre, para que “a obra das Irmãs Meireles transcenda os limites da Arte, para ser (...) de elevação política e social entre Portugal e Brasil” (MM/EPP, Envelope XIV DTI 28- VI- 99, Carta Manuscrita de 15/01/1948).

O regresso a Portugal, em 1949, teve também o intuito de pressionar a direcção da EN e os compositores/arranjadores a renovarem o repertório das irmãs Meireles em prol da “elevação política”:

“Regressaram a Lisboa as irmãs Meireles. (...) A digressão artística das Irmãs Meireles não foi apenas um êxito comercial, um triunfo para a Rádio Portuguesa. Foi também - e principalmente - um sorriso alegre e consolador para os portugueses que, noutros países, afirmam a dignidade, o esforço, o trabalho numa Raça que se dispersa pelo mundo, com a alma sempre enraizada no torrão patriótico.(...) Estão portanto, novamente em Portugal as irmãs Meireles. Regressaram no passado domingo, a bordo do paquete «Itália» que atracou, manhã muito cedo, ao cais de Alcântara. A recebê-las muitas pessoas amigas, funcionários da EN e numerosos admiradores. E, segundo nos disseram, voltarão aos Estados Unidos para cumprir um contrato com a NBC. Depois irão também ao México e à Argentina. (...)” (*Rádio Nacional*, 02/04/1949).

Uma vez abordados os objectivos que trouxeram as irmãs Meireles a Portugal e a ligação estabelecida com as diversas estruturas de produção musical da EN, nomeadamente através da 3.^a Secção do GEM, o trio apadrinhado por António Ferro foi recebido em vários eventos. Mais do que festejar a chegada, procuravam consagrar a sua carreira com grandes manifestações públicas. De entre estas, destaca-se a ligação a algumas organizações do Estado Novo, como o caso da Mocidade Portuguesa, que, através de um ex-professor de português de Cidália Meireles, Pedro Homem de Melo (1904-1984),²³⁷ organizou uma homenagem na antiga escola da cantora:

A Escola Mousinho da Silveira (agora Filipa de Vilhena), dirigida pelo poeta Pedro Homem de Melo, realizou, através do Centro N.º 15 da Mocidade Portuguesa, uma sessão de homenagem às suas antigas alunas, filiadas e artistas da Emissora Nacional, irmãs Meireles. (...)

As irmãs Meireles, acompanhadas de seus pais, foram recebidas à porta da escola pelo seu director, Pedro Homem de Melo, pela banda de música da Mocidade Portuguesa, com uma estrondosa colecção de foguetes. (...) Quando a sessão foi declarada aberta, estavam presentes o delegado regional da MP, Sr. Capitão Marques Osório; o director da escola dr. Pedro Homem de Melo, todo o corpo docente e os funcionários do estabelecimento escolar; o sr. Padre Brochado, representante do prelado da diocese; todos os filiados do Centro n.º 15 da MP, antigos condiscípulos das homenageadas e muitas outras pessoas.

Aos acordes do Hino da MP, foi aberta a sessão, em que falou o dr. Pedro Homem de Melo (...)” (*Rádio Nacional*, 09/07/1949).

²³⁷ Pedro da Cunha Pimentel Homem de Melo (1904-1984), poeta, ensaísta, professor e folclorista, nasceu no Porto. Formou-se em Direito pela Universidade de Lisboa, e leccionou na Escola Comercial Mouzinho da Silveira, onde foi professor da Irmãs Meireles. Desde a infância que escrevia poesia, mas a sua produção literária encontra-se balizada entre 1934 e 1979, sendo marcada estilisticamente pela poesia popular. Para além de ter sido magistrado do Ministério Público, destacou-se entre 1950 e 1974 como folclorista e estudioso da cultura popular, mantendo uma “relação ambivalente com a folclorização das danças e dos cantares tradicionais” (Vasconcelos 2010:764).

O modo como as *Irmãs Meireles* surgem como representantes de um projecto dentro e fora de fronteiras, reforça a ligação existente entre as “vedetas” e a produção organizada de música ligeira levada a cabo no seio da EN.

Conclusão

A emergência de um “sistema de vedetas” (*star system*) na EN esteve associado às mudanças internas nas diferentes políticas de programação de cada administração. Se o início foi marcado pela presença de orquestras com visibilidade no meio do entretenimento urbano, foram as “vedetas” de outros domínios de produção que estiveram presentes nos primeiros tempos da EN. O lançamento do *Programa de variedades* em 1936 e a efectivação de um orçamento que previa uma verba para contratações externas constituiu um primeiro passo na constituição de um “elenco” artístico de cantores da EN, lançando o Quarteto Vocal Português, enquadrado nos pressupostos ideológicos da administração de Galvão.

O elevado número de cantores e cantoras radiofónicas nos anos em estudo não permitiu uma análise exaustiva dos seus percursos individuais e respectiva carreira na rádio pública. Não obstante, procurei abordar o percurso de várias “meninas da rádio” e o modo como o imaginário do “estrelato” associado à rádio enformou e influenciou a construção das suas carreiras. As colectividades e rádios a elas associadas desempenharam, neste sentido, um papel fulcral no início de carreira de muitas futuras “vedetas” que prestariam provas na EN perante um júri com representação de vários elementos da Secção Musical.

Uma das questões centrais na administração de António Ferro, conforme o seu discurso de tomada de posse, prendeu-se com o incentivo ao surgimento de cantores e cantoras que pudessem colaborar nos diversos programas radiofónicos e articular com a produção musical organizada, nomeadamente com as orquestras e o GEM.

As “vedetas” da EN não foram apenas produto de um determinado modo de produção musical organizada, mas também de processos de legitimação criados por essa mesma produção, com mecanismos como o Concurso de Artistas Ligeiros promovidos pela EN a partir de 1943. Os concursos afastavam-se assim do objectivo de descobrir “vedetas” afirmado por António Ferro, assumindo-se como modo de reconhecimento do

repertório, orquestras e “vedetas” da EN, como revelam os prémios atribuídos aos principais cantores e cantoras da rádio pública dos 40.

A resposta à falta de “vedetas” e à necessidade renovação dos elencos artísticos dos programas da EN foi a iniciativa proposta por Mário Mota Pereira, em 1947, com a fundação do Centro de Preparação de Artistas. Depois de um período de formação, que visava a aprendizagem de várias noções relacionadas com o aparelho vocal, postura ao microfone, conhecimentos musicais e estilo interpretativo, os cantores transitavam para o *Programa do CPA* e, posteriormente, para os programas *Serões para Trabalhadores* e *Passatempo Musical*, acompanhados pela Orquestra Ligeira dirigida por Tavares Belo, ou pela *Orquestra Típica Portuguesa* de Belo Marques. Procurei sublinhar a relação que existia entre a o CPA e a programação da EN, revelando que os intérpretes, depois de esgotarem o repertório que tinham ali trabalhado, eram encaminhados para um compositor que lhes constituía um repertório base para as suas actuações. Esta relação, ainda que anterior ao CPA, é ilustrada pelo caso das *Irmãs Meireles* e de outras “vedetas” que entraram para a EN.

A construção de uma “vedeta” enquanto produto ideologicamente orientado no contexto da rádio pública na administração de António Ferro, coadjuvado por Pedro do Prado, teve neste capítulo como exemplo escolhido as *Irmãs Meireles*. No domínio da “música ligeira”, António Ferro aproveitou modelos performativos internacionais, ou seja, criou o espaço na EN para grupos vocais com uma constituição e nome semelhantes a outros casos internacionais, como as *Boswell Sisters* ou as *Andrew Sisters*. A actividade musical de grupos vocais como as *Irmãs Meireles* revela o modo como se tornaram nas vozes do projecto de “aportuguesamento”, sendo que no caso específico, impulsionadas e apadrinhadas por António Ferro, foram incumbidas de representar Portugal além-fronteiras, ao cantarem o repertório associado ao “folclore” e à “música regional” composta ou com arranjos de compositores activos na 3.^a Secção do GEM.

7. “Educar e Entreter”: o programa *Serões para Trabalhadores*

“Eis em sùmula mínima de palavras a pedra angular do novo regulamento da Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, do qual podemos tirar o axioma: Ontem, o *operário trabalhava para trabalhar*. Hoje, *trabalha para produzir, educar-se, robustecer-se (...)*” (*Alegria no Trabalho* n.º 10, Outubro de 1945)

Introdução

Neste capítulo abordo a relação entre os *Serões para Trabalhadores* (SPT), um dos programas com maior visibilidade da EN e a produção musical da rádio oficial. O programa, realizado em colaboração com a FNAT, tinha como objectivo o enquadramento do lazer dos operários com fim de doutrinação ideológica. Neste sentido, partindo do contexto internacional em torno do lazer dos operários bem como da produção de programas radiofónicos, abordarei a política dirigida a trabalhadores adoptada no âmbito da EN.

Ao abrigo das mudanças institucionais operadas nos anos 40, procurarei sublinhar de que modo o modelo dos SPT foi utilizado pela FNAT através das suas delegações regionais e, em particular, como se processou a relação entre os recursos artísticos da EN e o seu Emissor Regional Norte (ERN). A análise reflecte a aparente periferização da FNAT (Valente 1999:10) enquanto “objecto de análise histórica” (Domingos 2006:28) ao inserir o programa SPT na rede interinstitucional do Estado Novo, realçando a sua relação com a EN e com o projecto ideológico de António Ferro para a EN. Neste sentido, partindo da articulação interinstitucional estabelecida, focarei os aspectos ideológicos na relação com a estrutura de produção musical da EN, os objectivos da FNAT e do Estado Novo no que respeita a políticas sociais para trabalhadores.

7.1) O Estado e a Rádio: a EN no enquadramento do lazer da classe operária

7.1.1) O Estado e a “Alegria no Trabalho”

Os Estados modernos procuraram desenvolver e aplicar políticas sociais destinadas à classe operária, enformando, entre outros aspectos, o tempo dedicado ao lazer (Thiesse 2000). A “complexificação” das estruturas sociais das sociedades modernas, assim como a crescente proletarianização de sectores da população urbana, originou uma preocupação do poder político com o desmoronar dos valores da “sociedade tradicional” e com o potencial risco de rupturas sociais acentuadas (Rueschemeyer e Skocpol 1996:304-8). Neste sentido, o Estado concebeu e colocou em marcha planos para ressocializar as populações (Domingos 2006:40) e para as unir em torno da Nação (Thiesse 2000), utilizando para isso instrumentos “orientados por um conhecimento profundo dos mecanismos da realidade social” (Domingos 2006:41). Neste sentido, tal como refere o sociólogo Nuno Domingos: “Os instrumentos utilizados na prossecução de políticas sociais têm, na sua génese, um objectivo primordial: a eliminação da luta de classes” (Id. *ibid.*). O corporativismo estado-novista, que visava promover os valores de uma ideologia interclassista e de repúdio ao comunismo, tinha através da sua rede de instituições o papel de “moldar” a sociedade à sua medida, num projecto que pretendia ser, pelo menos no seu âmbito doutrinário, totalizante (Valente 1999).

No caso português, a FNAT ficou encarregue de “moldar” e enquadrar, no âmbito do corporativismo e guiada pela ideologia nacionalista, o lazer dos trabalhadores (Georgel 1981; Lucena 1976; Pinto 1994; Torgal 1989; Valente 1999) e a cultura popular (Melo 2001). Este objectivo foi realizado através da promoção da “Alegria no Trabalho”, que se opunha, em larga medida, aos “ócios e vícios” que a sociedade industrial e os centros urbanos impunham. Por este motivo, a aparente periferização da actividade da FNAT no quadro do Estado Novo, que privilegia uma concepção da sua política social como “a-ideológica” (Domingos 2006:21), ao invés de considerar como relevante a “mediação instrumental entre doutrinas e práticas” (Id. *ibid.*), deve realçar não apenas o facto de estarmos na presença de um dos “grandes órgãos centrais de propaganda” (Torgal 1989:171), mas também perante um organismo estatal no qual se

pode verificar outro tipo de dominação que não a autoritária (Domingos 2006:28). De facto, algumas instituições tuteladas pelo Estado Novo colocam-se num plano de dominação ideológica “de contornos modernos”, com uma “ideologia de traços mais difusos, mas de eficácia consistente ao nível das práticas sociais” (Id. *ibid.*:28-9). Segundo a antropóloga Anne-Marie Thiesse,

“No decurso do Século XX, a Nação torna-se o horizonte “natural” da vida quotidiana. Mas a adesão do proletariado à ideia nacional não parece nem evidente, nem inelutável aos olhos das camadas sociais que já a adoptaram e que temem as possíveis tentações internacionalistas e revolucionárias das classes operárias. Daí os esforços diversificados e intensamente envidados para integrar as massas na nação e levá-las a reconhecer a sua verdadeira comunidade de pertença” (Id. *ibid.*).

Os tempos livres da classe operária e, em alguns contextos, das populações rurais, passaram a ser alvo de políticas sociais específicas. Desenvolveram-se assim, desde a primeira década do séc. XX, grupos organizados em torno do lazer, incluindo passeios turísticos em grupos excursionistas, sociedades recreativas e de instrução musical, e.o. (MacCannell 1999:39-76; Valente 1999:14-8), num amplo projecto de “Integração moral da modernidade” (MacCannell 1999:39-47).

Em Itália surgem em 1923 os *Circoli dopolavoro* directamente ligados aos Sindicatos relacionados com o *Partito Nazionale Fascista* (PNF), ideia colocada em prática por Edmondo Rossi, umas das figuras de maior destaque no campo de acção sindicalista do PNF (Valente 1999:19). Não tardaria até à criação oficial da *Opera Nazionale Dopolavoro* (OND) em 1925, tutelada pelo Ministério da Economia (Grazia 1981). (Grazia 1981:60-93).²³⁸

Na Alemanha Nazi, verificou-se, por seu turno, a extinção dos sindicatos e consequente alienação do património a favor da Frente Alemã do Trabalho (*Deutsche Arbeits Front* - DAF), também ela dependente do Partido Nacional- Socialista dos Trabalhadores Alemães. A DAF era constituída por várias secções onde se incluía a *Kraft durch Freude* (Força pela Alegria), encarregue “das actividades culturais, desportivas e recreativas para os trabalhadores (Valente 1999:22), e pela *Schönheit der Arbeit* (Beleza no Trabalho) que promovia “melhorias de arquitectura, ambiente, iluminação e ventilação nas fábricas, incluindo a concepção de móveis e artefactos” (Id. *ibid.*:23).

²³⁸ Victoria De Grazia (1981) procurou explorar o modo como os sindicalistas ligados ao fascismo em Itália se apropriaram das experiências em torno do Fordismo e do Taylorismo que desempenharam um papel fundamental no modo como as sociedades estruturaram e racionalizaram o enquadramento do lazer dos operários (Id. *ibid.*:60-93).

Ainda nos anos 30, surgiram iniciativas internacionais relevantes no campo da “Alegria no Trabalho”. Destaca-se, o I Congresso Internacional de Recreação,²³⁹ organizado em 1932, por ocasião dos Jogos Olímpicos de Los Angeles, levado a cabo pela Associação Nacional de Recreação do país anfitrião (*Alegria no Trabalho* n.º 17, Maio de 1946),²⁴⁰ e as manifestações nacionais “*Joy and Work*, organização de iniciativa particular criada em Inglaterra, a *Ligue Nationale des Travailleurs Chrétiens*, criada na Bélgica com vista à melhor utilização dos tempos livres dos operários, a organização do *Sokol*, iniciativa do estado Checoslovaco, (...) e a *Obra sindical Educación y Descanso*, criada (...) em Espanha” (*Alegria no Trabalho* n.º 17, Maio de 1946).

A partir dos anos 40, a rádio desempenhou um papel central não apenas no âmbito da utilização da música nos tempos livres dos trabalhadores, mas também durante a jornada de trabalho, como revelam os programas da BBC *Music While you Work*, lançado em 1940 (Reynolds 2006) e *Worker's Playtime*, estreado em 1941 com o intuito de levantar a moral e aumentar a produção dos operários em tempo de guerra (McKibbin 1998:470; Scannel 1996:45).

²³⁹ O programa do congresso incluía 22 pontos a serem abordados pelos vários delegados presentes: “1. Os desportos entre o povo; 2. A recreação das Zonas Rurais; 3. A arte aplicada no programa recreativo; 4. A recreação nas organizações operárias; 5. Os jogos familiares; 6. A preparação, na escola, do aproveitamento de férias; 7. A formação de instrutores de recreação; 8. O emprego de facilidades escolares para a recreação; 9. A recreação e o desemprego; 10. A recreação em grupos religiosos; 11. A recreação e o crime; 12. A recreação como campo de actividade pública voluntária; 13. A actividade literária no programa recreativo; 14. A música de amadores; 15. A recreação e o urbanismo; 16. A recreação administrada pelo estado; 17. Quesitos e respostas sobre os problemas da Recreação; 18. Excursões, campismo, alpinismo e outros desportos da natureza; 19. A juventude e o excursionismo na Alemanha; 20. A recreação para raparigas e mulheres; 21. Outros temas da Natureza especial; 22. O teatro no programa da recreação” (*Alegria no Trabalho* n.º 17, Maio de 1946).

²⁴⁰ Em representação de Portugal esteve presente no Congresso José Capelo Franco Frazão (1872-1940), o Conde de Penha Garcia, figura apoiante do golpe de 28 de Maio, com interesse particular nos assuntos coloniais, tendo integrado o “Supremo Tribunal de Arbitragem da Sociedade das Nações (SDN) para problemas ligados ao “trabalho indígena” (Paulo 1996:372).

7.2) “Educar e Entreter” os operários: o papel da Emissora Nacional (1935-1941)

7.2.1) A política de programação para operários na EN

A tomada de posse de Henrique Galvão na EN e a sua reforma administrativa provocou várias reacções vindas dos mais diversos sectores da sociedade (*vide* Capítulo 1). Em 1935, o administrador recém-empossado, definiu uma linha específica na política de programação para o enquadramento dos operários. Uma das primeiras medidas foi a disponibilização de aparelhos receptores de radiodifusão “exclusivamente às classes pobres”. O aparelho de 4 válvulas era da marca “Emissora Nacional” e destinava-se apenas aos funcionários públicos, sócios de um Sindicato Nacional ou Casa do Povo, custando cerca de 300\$00 (Santos 2005:157).

A formulação de uma nova política de programação, envolta na polémica reorganização dos recursos artísticos da EN, foi representativa de uma discussão em torno da correspondência entre públicos/classes e géneros e estilos musicais. Um dos episódios controversos foi uma carta escrita por um operário lida ao microfone da EN:

“Exmº Senhor Director da Emissora Nacional:

Com as minhas saudações começo esta carta, mas com alegria por saber que a Emissora está em Festa. Sou operário e quando vejo que o Estado Novo melhora a nossa situação, fico contente. Tem esta carta o fim de agradecer o prazer que ontem, nós, operários, sentimos no lindo concerto dado pela Emissora Nacional, no Teatro Nacional. Foi lindo e ao mesmo tempo aproveitei a ocasião para prestar as minhas homenagens a essa grande figura que é o maestro Pedro Blanch, um grande amigo de Portugal, que nós, operários, adoramos, e que por ser estrangeiro, envergonha muitos portugueses. (...) (ANTT/AOS(CO/OP-7/5/Doc. n.º 5, s.d.).²⁴¹

A carta de um operário marca um momento central enunciando aquele que seria o discurso oficial essencial no que respeita aos lazeres considerados doentios dos trabalhadores, cuja esperança se projectava na obra corporativa do Estado Novo e no seu chefe máximo, Salazar:

Nós, operários, temos um defeito, a taberna; mas se v. exa nos proporcionasse concertos ou palestras educativas, creia que nos tirava o fatal vício. Pedimos a V. Exa. que nos repita, muito breve, outro concerto, que nós, do coração agradecemos. Faça, Sr. Director, o que uma comissão de bons rapazes lhe pede, porque assim nos livra de ser amanhã maus cidadãos. Eu falo por eles, mas gostava de dizer aos meus camaradas portugueses que Portugal tem um futuro lindo e, com pessoas como V. exa. o nosso chefe Salazar pode continuar a sua obra maravilhosa, e teremos feito outro grande descobrimento no mundo trabalhador. (a) Rodolfo David Ferreira” (*ibid.*).

²⁴¹ O documento não está datado, mas foi escrito em data anterior a 11 de Agosto de 1935, uma vez que é citado numa carta enviado pelo Sindicato Nacional dos Músicos a Henrique Galvão, com aquela data.

A dúvida colocada acerca da autenticidade da carta, provocou reacções por parte do Sindicato dos Músicos, que, numa carta de 11 de Agosto de 1935, dirigida à direcção da EN colocou em causa as premissas de Galvão no que respeita aos “ouvintes incultos”, onde se inseriam os trabalhadores a quem se destinava uma parte da política de programação articulada, como veremos, com propósitos mais latos no âmbito da política cultural da EN:

“Numa carta, atribuída a um operário (carta lida ao microfone e que vem dar razão àqueles que combatem a opinião do senhor Director da Emissora Nacional, segundo a qual a massa de seis milhões de portugueses incultos não querem ouvir música elevada) ao mesmo tempo que se aplaudia o concerto sinfónico do Teatro Nacional (...) O reparo ao absurdo que constitui ver na incultura do povo português um argumento justificativo dos programas actuais. Se esse critério se tornasse extensivo ao Ministério da instrução, logicamente, as escolas primárias deveriam encerrar-se pois que quem as frequenta não sabe ler, escrever e contar. (...) Entendemos que se deve emitir música ligeira, mas que não se confunda folclore com revista, e o essencial com o acessório. Aos organismos culturais não é lícito esquecer a alta missão que a arte tem nos movimentos de renovação nacional. Ousamos pois esperar que a Emissora Nacional mude de processos, não mais lisonjeando baixas preferências que de facto não existem, mas pelo contrário, apurando no povo português o sentimento das coisas delicadas e subtis da vida” (ANTT/AOS/CO/OP-7 (7) fl. 119, Carta do Sindicato dos Músicos à Direcção da EN, 11/07/1935).

A discussão que partiu da “carta de um operário”, adensada pela situação de reforma artística da EN, marcou o início de várias experiências em torno do enquadramento das massas operárias na rádio e na ordem corporativa da Nação. O discurso oficial em torno desta problemática é contraditório. O Capitão Henrique Galvão refere, a propósito da EN:

“É este estabelecimento um organismo de propaganda, de recreio e de cultura para o povo português de cinco partes do mundo. Tem procurado servir Portugal não só com os elementos gerais de cultura que aproveitam a todo o povo- mas também com os elementos especiais que se destinam à elevação, ao prazer espiritual e à educação de cada classe da sociedade portuguesa. Assim, fornecemos aos sábios sessões de alta cultura, aos iletrados cursos de português, às crianças emissões infantis, aos estudantes cursos de cultura geral (...)” (*Rádio Nacional*, 27/03/1938).

Galvão deixou clara a divisão de classes do público como consequência da crise do liberalismo, realçando os propósitos ideológicos corporativos afirma que:

“O desencontro entre as classes operárias e as massas burguesas e aristocráticas só se verifica nos países em desordem ou em decadência- naqueles países em, que, começando a desagregar-se as instituições políticas acabam por desvanecer-se os sentimentos mais nobres do homem” (*ibid.*).

Apelando ao Estado Novo como o obreiro político do consenso interclassista, reforça na mesma palestra o seguinte:

“Não há desigualdade entre operários e outras classes- e especialmente entre operários, artistas, homens de ciência, homens de letras, entre o que vulgarmente se chamam as classes iletradas e as classes intelectuais. Há apenas uma diferença, (...) que não os torna desigual, torna-os equivalentes (...). Existe de facto uma equivalência de forças criadoras complementares (...) Operários e intelectuais, dirigentes e dirigidos, trabalhadores do espírito e trabalhadores do braço devem-se a uma obra de harmonia, amor e de paz que é a própria obra construtiva das nações” (*ibid.*).

Os objectivos corporativistas são aqui aplicados à missão da EN no desenvolvimento de políticas específicas orientadas para operários, e, no caso da música, ao contexto ideológico da sua produção, mediação e recepção em torno da ideia da (re)construção ideológica da Nação pelo corporativismo integrador da classe trabalhadora. Esta divisão reflecte-se também, como refere a resposta do Sindicato dos Músicos, na distinção entre os públicos específicos para a “música erudita” e “música ligeira”, resumindo: “quem ouve o quê?”.

A acção da FNAT e da EN deve ser contextualizada no âmbito das experiências internacionais neste domínio, tal como explanado na primeira parte do capítulo, no sentido de sublinhar o plano político e estratégico de enquadramento de políticas sociais direccionadas para o enquadramento das formas de lazer enquanto salvaguarda da moral e da ordem pública. Segundo Thiesse, as nações, no seu processo de construção da identidade nacional, acharam “necessário, para a salvaguarda da ordem pública, que as massas operárias não consagrem os seus lazeres a desenvolver flagelos sociais ou a fomentar a desordem”, fornecendo-lhes, como foi referido, ocupação “saudável” para “superar o défice inicial de educação dos proletários com ocupações sãs, enriquecedoras, que eduquem a alma fortificando o corpo e corrijam uma nociva tendência natural para a degradação e o aviltamento” (Thiesse 2000:256). Deste modo, “ideólogos e militantes não cessam de repetir que, para integrar verdadeiramente o proletariado na nação, é preciso elaborar uma cultura transclassista fundada numa estética, numa ética e num sentimento de pertença por todos partilhados” (Id. *ibid.*). A discussão de Thiesse, remete-nos para a construção do Homem Novo, à imagem de uma Nação ordeira, na qual o rigor da “raça” e a disciplina são o mote:

“E como haviam de “regenerar-se as almas”, de “engrandecer o povo ainda que ele lhe pese”, de combater os defeitos, e potencializar as virtudes da “raça”? Ou seja, como se fabricava esse “Homem Novo” Salazarista, esse ser trabalhador, probo, disciplinado, respeitador da religião e da ordem, chefe de família zeloso e patriota, alegremente conformado na “casinha branca” e no quintal que o “viver habitualmente” lhe dava por destino?” (Rosas 2003:XXIX).

É neste sentido que, antes do lançamento da iniciativa conjunta com a FNAT, a EN desempenhará, aos mais diversos níveis da sua acção política, um papel decisivo no

enquadramento dos trabalhadores e das suas horas de lazer no “edifício corporativo” do Estado Novo, promovendo, sobretudo na cidade de Lisboa, experiências culturais que “educassem” numa primeira fase, e divertissem numa segunda, essas massas.

Os *Concertos Populares ao Ar Livre*, lançados em 1937, foram um dos primeiros programas dirigidos às “camadas populares”, transmitidos de diversos pontos da cidade de Lisboa. Centremo-nos no caso do 2.º Concerto, transmitido do Alto de Santa Catarina, com a presença da *Orquestra Portuguesa*, dirigida por Alberto Fernandes, e o *Quarteto Vocal Masculino*, dirigido por Belo Marques. Após o concerto, foi proferida uma palestra ao microfone da rádio oficial pelo membro da direcção administrativa, Pires Cardoso, visando enquadrar a iniciativa: “Há que destacar sobretudo o seu aspecto cultural - o levantamento das condições espirituais das camadas populares- e, ao lado dele, o processo de facultar aos menos favorecidos pela sorte, um meio de distracção ao mesmo tempo saudável e educativo.” (*Rádio Nacional*, 03/10/1937). O enquadramento ideológico do programa é um assunto que Pires Cardoso evidencia na sua intervenção, argumentando não apenas o que considera essencial na relação com as “classes trabalhadoras”, focando alguns dos “valores portugueses de sempre” (Rosas 2001:1037) definidos pelo regime:

“o belo edifício corporativo (...) vai sendo construído (...) cimentado por um admirável espírito de justiça, servido por uma visão perfeita das realidades sociais” (...) a preocupação dominante de encaminhar as classes trabalhadoras para o conhecimento perfeito e para a consciência plena dos seus deveres e dos seus direitos, como elementos preponderantes da Nação (sendo só assim possível) estimular o culto da pátria e da família, pela demonstração do seu valor e necessidade.” (*Rádio Nacional*, 03/10/1937).

Coincidindo com o ímpeto e discurso da administração liderada por Henrique Galvão, os anos de 1937 e 1938 marcaram, como abordado na secção dedicada às orquestras, a consolidação da rádio oficial como elemento inquestionável da propaganda. Se por um lado a realização dos *Concertos Populares ao ar livre* constituíram um fenómeno de popularidade, seria, por outro, o programa *Meia Hora de Arte para Operários*, inaugurada a 10 de Fevereiro de 1938 que marcaria um novo período na relação da EN com os operários.

7.2.2) As colaborações entre a FNAT e a EN (1938-1941)

O modelo do programa *Meia Hora de arte para operários* iniciado em 1938, direccionado para a classe operária, propunha “(...) palestras de ligeira vulgarização de boas doutrinas e uma parte musical com execuções de canto e música, tendo por tema motivos portugueses e uma parte literária” (*Rádio Nacional*, 17/02/1938) transmitido quinzenalmente ao final da tarde (entre as 18h e 18h30m) de quinta-feira. O programa, inscrito na nova ordem corporativista da nação, visava lançar, a par do que acontecera noutros países, um modelo que enquadrasse uma parte do lazer da classe operária. Segundo Henrique Galvão:

“(...) Faltava preencher uma grande lacuna: organizar programas especiais para os operários e pagar a estes na medida dos nossos recursos a enorme dívida que qualquer país trabalhador e progressivo deve na ordem artística e cultural às suas massas operárias. O desencontro entre as classes operárias e as massas burguesas e aristocráticas só se verifica nos países em desordem ou decadência” (*Rádio Nacional*, 27/03/1938).

A iniciativa de Galvão tinha como objectivo fornecer um modelo que contrastasse com o que considerava ser a fragilidade proporcionada pela decadência do sistema liberal e da respectiva luta de classes. É com base nesta matriz ideológica que se definirão várias iniciativas destinadas aos trabalhadores organizados quer pela EN quer pela FNAT. Neste sentido, no mesmo número onde é publicado o artigo de Galvão sobre a *Emissora e os Operários*, são revelados os vencedores dos *Jogos Florais* de 1938 nos quais é concedido um particular destaque à *Palestra Anti-Comunista*, distinguida com o 1.º Prémio- Perpétua de Prata (*Rádio Nacional*, 27/03/1938). Não é caso único, sobretudo até aos anos 40, que o periódico *Rádio Nacional* faz referência à questão do Comunismo, tendo como exemplo a palestra do Capitão Mário Mata e Silva intitulada *A Mentira Comunista* (*Rádio Nacional*, 19/09/1937) ou a Propaganda Anti-Comunista da Legião Portuguesa transmitida pela EN (*Rádio Nacional*, 09/10/1938).

No que diz respeito ao evento em si, a parte correspondente à palestra abordava a ordem do trabalho nacional conjugando palavras de optimismo e apoio aos trabalhadores, sendo o restante preenchido com actuações musicais asseguradas maioritariamente pelas unidades performativas da EN. Os eventos destinados aos trabalhadores eram normalmente transmitidos do exterior dos estúdios, aproximando-se já do que seria o molde do programa SPT, variando o seu local de apresentação.

A *Hora de Arte* ou *Hora de Arte para Operários* (por vezes surge com esta última designação) contava com a participação de pequenos agrupamentos como o

Sexteto dirigido por René Bohet (*Rádio Nacional*, 10/04/1938), o Quarteto de Câmara dirigido por Frederico de Freitas (*Rádio Nacional*, 12/06/1938) ou por agrupamentos maiores como a Orquestra Genérica dirigida por Pedro Blanch, a OSEN sob a direcção de Frederico de Freitas, dedicados sobretudo ao repertório erudito, incluindo regularmente obras de compositores portugueses. Até 1939/40 colaboram também nestes eventos a Orquestra de Salão, dirigida pelos maestros Pedro Blanch e Guilherme Ferreira, existindo algumas colaborações externas à EN, como, por exemplo, o programa *Hora de Arte* transmitido do Seixal, onde colaboraram, para além da Orquestra de Salão, a Banda da Sociedade Democrática Timbre Seixalense, cujos elementos eram essencialmente operários ligados à construção naval (Leiria 1940:132).

As transmissões realizadas do exterior dos estúdios da rádio, inicialmente da Sociedade “Voz do Operário”, começaram a estender-se aos locais de trabalho dos operários ou a recintos que albergassem muito público, com transmissão ou retransmissão na EN.

O modelo adoptado no programa *Horas de Arte* da Emissora Nacional, maioritariamente com música erudita para orquestra ou canto e piano (Anexo 24) era já utilizado por outras instituições que promoviam actividades semelhantes. De entre as mais significativas, com um programa regular de concertos e palestras destacava-se o Asilo António Feliciano de Castilho que desde 1921 (Leiria 1942:163) dedicava uma *Hora de Arte* aos operários de Lisboa. O programa das *Horas de Arte* da instituição referida era constituído por música de câmara (piano e canto; quartetos e trios) com palestras ou recitação de poesia. Alguns dos programas eram assegurados também por músicos ligados à EN, como César Leiria, Pedro Lamy Reis ou António Melo (*ibid.*). Para além do Asilo, também a Associação Escolar do Liceu Rodrigues Lobo realizava *Horas de Arte* em Leiria, bem como o Instituto Feminino de Educação e Trabalho, em Odivelas.

Tendo como base este modelo, começaram a colaborar com alguma frequência nestes programas o Orfeão da EN dirigido por Dias Pombo, bem como a Orquestra Popular dirigida por Wenceslau Pinto. Apesar de não pertencer ainda aos quadros da EN, é em 1940 que a Orquestra Típica Portuguesa, ainda sob a direcção de Raul de Campos, participa no programa *Hora de Arte* (*Rádio Nacional*, 07/04/1940). Esta orquestra será um dos elementos chave do modelo performativo adoptado no programa SPT.

No âmbito da colaboração entre a EN e a FNAT é também lançado a 19 de Maio de 1941, o programa *Meia hora de cultura popular* (Leiria 1942:133),²⁴² organizado nos estúdios daquela estação Emissora. O modelo de apresentação incluía a abertura com a *Canção Alegria no Trabalho* (música de António Melo; letra de Silva Tavares), a partir da gravação de um disco, contando com uma palestra e actuações musicais ao vivo, com cantores acompanhados ao piano ou orquestra, ou apenas pela Orquestra de Salão da EN dirigida por Guilherme Ferreira. Segue-se a grelha do programa correspondente a 2 de Junho de 1941:

- “I- Disco “Canção da Alegria no Trabalho” (António Melo, Letra de Silva Tavares);
- II- “Algumas Palavras” Dr. Mário Gusmão Madeira;
- III- Canto e Piano a) Nunca; b) Habaneza (António Melo) c) Perfume do Passado (Pais Salvação) por Irmãs Remartinez e António Melo.
- IV- Orquestra de Salão dirigida por Guilherme Ferreira: Ronda Coimbra, Tomaz de Lima; Canto e Orquestra a) Tudo é fumo (canção) António Viana; b) Melodia de Amor, Ruy Coelho; por Mina Braga;
- V- Orquestra, Fandango (da 1.ª Suite Alentejana) de Luiz de Freitas Branco;
- VI- Final da Emissão, Disco de Abertura” (Leiria 1942:134).

Nesta iniciativa, paralela à realização do programa SPT, actuaram também algumas vedetas da rádio, nomeadamente as *Irmãs Remartinez*, acompanhadas ao piano por António Melo, pianista da *jazz-band* do pai das referidas irmãs. Foram ainda apresentadas algumas harmonizações resultantes da recolha levada a cabo por Artur Santos, que as interpretou ao piano, acompanhando Túlia Ribeiro de Sousa (*Rádio Nacional*, 05/06/1941).

Os elementos apresentados revelam de que modo outros eventos anteriores ao programa SPT, organizados a partir de 1941 com a FNAT, constituíram um ponto de partida para definir um modelo performativo que se popularizou ao longo de várias décadas.

²⁴² Organizaram-se dia 19 de Maio, 2 e 16 de Junho de 1941.

7.3) A colaboração entre a FNAT e a EN: o programa *Serões para Trabalhadores* (1941-1949)

7.3.1) O programa *Serões para Trabalhadores* enquanto projecto colaborativo

A Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho foi fundada em 1935 (Decreto-Lei n.º 25.495, 13/06/1935) com o objectivo de enquadrar o lazer dos trabalhadores na ordem corporativa que se procurava impor. A discussão em torno de uma obra idêntica à italiana (a OND) parte de Salazar e tem o seu eco na União Nacional ao nível da Comissão de Estudos Corporativos (CEC), cuja sexta secção se debruçava sobre os Sindicatos Nacionais.²⁴³

A iniciativa do Estado Novo tinha como objectivo promover “(...) o aproveitamento do tempo livre dos trabalhadores por forma a assegurar-lhes o maior desenvolvimento físico e a elevação do seu nível intelectual e moral” (*ibid.*). Inicialmente foi ponderada como instituição tutelar de uma colónia de férias dedicada aos afiliados dos Sindicatos Nacionais, tendo alargado a sua acção interventiva no sentido de penetrar nos vários sectores da vida quotidiana rural e urbana (Valente 1999:54). O processo de inculcação ideológica pretendido pela FNAT tem o seu reflexo no comício anticomunista de 1936, na praça do Campo Pequeno e nas comemorações do 1.º de Maio. A sua acção ficou ainda marcada pelo lançamento dos refeitórios Sociais em Lisboa e no Porto, das Colónias de Férias e colónias balneares infantis, Centro de Cultura Popular, entre outras iniciativas (Valente 1996a:376-7).

A reorganização da FNAT operada em 1940 permitiu aproximá-la enquanto projecto das suas semelhantes italiana e alemã, alinhando a sua acção na política do corporativismo e nacionalismo do Estado Novo. É neste campo de acção que a FNAT se tornou uma das mais importantes organizações propagandísticas do regime enquanto importante aparelho reprodutor da ideologia (Torgal 1989:171-196), desenvolvendo a partir desta data várias iniciativas e colocando em prática políticas específicas.

O programa *Serões para Trabalhadores*, lançado em 1941 pela Emissora Nacional em colaboração com a FNAT, foi uma das iniciativas mais significativas, a par do programa *Hora de Variedades*, para a produção musical da EN. Tratava-se de

²⁴³ Segundo Valente: “Na 6.ª Comissão do CEC, dedicada aos Sindicatos Nacionais, participa Jaime Ferreira, secretariando os seus trabalhos. Este grupo integra, ainda, Manuel Saraiva Vieira, Amaral Pyrrait e Castro Fernandes, presidindo aos trabalhos Higinio de Queirós e Mello.” Esta reunião resultou na criação de uma obra de colónia de férias. (Valente 1999:42).

actuações ao vivo dedicados aos trabalhadores, transmitidas semanalmente pela EN a partir de fábricas ou do ginásio do Liceu Camões, em Lisboa.

A colaboração estreita com a FNAT acarretou todo um programa ideológico totalizante do qual a EN não se alheou. A estação radiofónica do Estado organizava e disponibilizava os seus recursos musicais colocando-os ao serviço do organismo corporativo encarregue da gestão recreativa e cultural dos tempos livres dos trabalhadores. Apesar desta relação, é importante abordar de que modo o programa ideológico se articulou com a escolha dos locais de actuação ou a selecção dos públicos.

Como observa o historiador José Carlos Valente “O regulamento de 1941 prevê, para concretização do estatuído em 1940 - o controlo pela FNAT de todas as iniciativas de aproveitamento do tempo livre dos trabalhadores realizadas por organismos e sob tutela da FNAT, ‘grupos especializados de acção cultural’” (Valente 1998:134). O controlo a que se refere o autor teve consequências evidentes no modo como se organizaram, a partir de 1943, os Centros de Alegria no Trabalho (CAT).²⁴⁴ O impacte efectivo destes centros contribuiu em larga medida para a escolha das empresas ou entidades a quem eram dedicados os serões, porquanto resultassem da:

“implantação de centros associativos tutelados pela FNAT no âmbito de empresas e aglomerados populacionais. Para além de empresas cujas operárias haviam protagonizado o lançamento da ginástica Feminina, procura-se cativar os grupos recreativos, desportivos e culturais já existentes em empresas e serviços diversos, em localidades urbanas e rurais, incluindo nestas as colectividades populares.” (Valente 1999: 137).

Na organização do programa SPT em colaboração com a EN, esta escolha está patente em vários casos, como por exemplo o do Grupo Desportivo e Recreativo do Pessoal da Imprensa Nacional (Id. *ibid.*), realizado no dia 27 de Maio de 1941 no “Gimnásio da Faculdade de Ciências” em Lisboa, onde actuaram a Orquestra Popular e a Orquestra Ligeira da EN sob a direcção de Venceslau Pinto.

Como abordado, o evento em questão resultou da intersecção de duas políticas institucionais, revelando no caso da escolha dos locais para realização do programa SPT uma estratégia definida com o objectivo de beneficiar os centros culturais e recreativos que optassem pela sua filiação na FNAT.

²⁴⁴ Trata-se de agrupamentos desportivos, culturais e recreativos, compreendendo desde alguns já existentes há vários anos até outros criados de novo, não só nos citados organismos, mas também em empresas privadas. A expansão desta rede abrange agrupamentos no âmbito de localidades rurais e também grupos folclóricos.

7.3.2) O modelo do programa *Serões para Trabalhadores* e sua ligação institucional

O primeiro programa SPT teve lugar no dia 16 de Maio de 1941, tendo sido transmitido da Fábrica de Louça de Sacavém. Contou com uma palestra pelo Presidente da FNAT, Eng.º Higino Queiroz (1900-1960),²⁴⁵ seguido de vários números musicais executados pela Orquestra Popular de Venceslau Pinto e pelo Orfeão de Dias Pombo, além de “canções” interpretadas por Maria da Graça e um número de imitações. O espectáculo foi baseado em parte no modelo do programa *Horas de Arte*, mas assumindo o seu carácter de “variedades”. A grelha que se segue ilustra a organização do primeiro programa:

“I – Algumas palavras pelo Presidente da F.N.A.T.

Engenheiro Higino de Queiroz

II – Concêrto pela Orquestra popular dirigida pelo maestro Wenceslau Pinto

Cantos do meu país – Tomaz de Lima

Trovas d’aldeia – Alberto Fernandes

(Orquestra e orfeão da E.N.)

1 – Trovas

2 – Rapariga tôla

3 – Vira, virou

III – Imitações

Daniel Martins

IV – Canções

Maria da Graça

V – Orfeão

Melodia de amor – Ruy Coelho

Rapsódia portuguesa – Silveira Pais

(Leiria 1942:128).

No primeiro ano de realização, o programa SPT não obedecia à estrutura bipartida adoptada a partir de 1942, com as duas partes “Cultural” e “Recreativa e/ou Variedades”. Inicialmente, este evento foi assegurado pelo Maestro Venceslau Pinto na direcção musical da Orquestra Popular, posteriormente denominada Orquestra Sinfónica Popular e da Orquestra Ligeira, com colaboração em alguns concertos do Orfeão da EN dirigido por Dias Pombo.

²⁴⁵ Higino de Matos Queiroz e Mello (1900-1960) estudou Engenharia no Instituto Superior Técnico. Desde o arranque o Regime autoritário que se identificou com a direita radical e um ideário mais fascizante. Em 1933 foi nomeado como assistente fundador do INTP e, em 1934, chefe da Repartição das Caixas Económicas. Foi uma figura próxima de um dos principais nomes do corporativismo português, Ministro do Comércio e da Indústria Pedro Teotónio Pereira, tendo sido seu chefe de gabinete entre 1936 e 1937. Acumulou alguns cargos ao longo da sua carreira política, destacando-se o de membro da Legião Portuguesa, Presidente da Comissão Reguladora do Comércio do Bacalhau. Destacou-se como Presidente da Comissão Administrativa da FNAT desde a sua fundação, em 1935, até 1941, ano em que assumiu o cargo de presidente da direcção, que ocupou até 1950. Recebeu uma condecoração do III Reich e manteve-se fiel admirador da *Força pela Alegria* (KdF) (Valente 1996b:559).

O repertório escolhido consistia em obras para orquestra, canto e piano ou canto e orquestra como danças, aberturas de operetas, zarzuelas e.o. por cantores líricos popularizados aos microfones da rádio como Julieta Boavida, Luiz Piçarra, Mina Braga ou Paulo de Amorim. Das composições apresentadas, uma parte considerável pertencia a compositores portugueses como Venceslau Pinto, Rui Coelho, Dias Pombo, Lopes da Costa, António Melo, António Pereira, Alberto Fernandes, Manuela Câncio Reis, para citar apenas alguns. Contou também com algum do repertório estrangeiro habitual nestes eventos, associado aos géneros músico-teatrais referidos ou a géneros coreográficos.

Não obstante o peso que a música erudita teve no primeiro ano, o repertório de “variedades” ganhou visibilidade junto do público através da apresentação regular de “vedetas” da rádio acompanhadas também elas pela Orquestra Popular, designada por vezes, para o efeito, Orquestra Ligeira de Concerto (Leiria 1942:130) sob a direcção de Venceslau Pinto, ou da Orquestra de Salão, juntamente com actuações que incluíam “guitarradas” a cargo de Artur e Carlos Paredes (Guitarra Portuguesa) e Arménio Silva (Viola). As “vedetas” radiofónicas com maior visibilidade no âmbito da “música ligeira”, como Óscar de Lemos, Maria Sidónio, *Manos Alexandres*, *Irmãos Remartinez*, *Irmãos Santos*, Curado Ribeiro, e.o., apresentavam-se na qualidade de cançonetistas interpretando arranjos de músicas regionais portuguesas ou de música de dança norte/sul-americana e espanhola. O programa foi apresentado por Jorge Alves, passando a partir da segunda metade dos anos 40 para Artur Agostinho, cuja função era apresentar as vedetas e intercalar com momentos cómicos como anedotas.

Apesar de não existir o alinhamento com todos as obras musicais inseridas na rubrica de “Variedades” do programa SPT, o repertório baseado no “folclore português”, os “cantares regionais”, os sambas, as aberturas de ópera, etc., marcou presença constante, como ilustra o programa seguinte:

“Secção de Programas

Serão recreativo para operários, organizado pela E.N. em colaboração com a FNAT, e em que tomam parte a Orquestra Ligeira de Concerto, dirigida pelo Maestro Wenceslau Pinto, o Tenor Luiz Piçarra e os artistas de Variedades Maria Sidónio, Óscar de Lemos e Arménio Silva.

Segunda-feira, 12 de Janeiro de 1942, às 21.30

- 1) Se eu fôra Rei (Abertura da ópera) Adam- Orquestra. 8
- 2) Torna a Sorriento (Curtis)- Canto e orquestra: Luiz Piçarra
- 3) Fileuse (Hernani Torres)- Orquestra. (Orquestração de Alberto Fernandes) 3
- 4) Danças Eslavas n.º 1 e 2 (Dvorák)- Orquestra 6
- 5) Melodia do nosso amor (Nóbrega e Sousa)- Canto e orquestra: Luiz Piçarra
- 6) Dança Africana (Coleridge- Taylor)- Orquestra 3

- 7) Senhora da Encarnação (Canção da Figueira da Foz)- Óscar de Lemos e Arménio Silva
- 8) Eu Fiz um Samba (Castro Barbosa)- Canto e piano: Maria Sidónio e António Melo.
- 9) Chora, chora (Canção do minho)- Óscar de Lemos e Arménio Silva
- 10) Dime que si (Valsa de Oteló)- Canto e piano: Luiz Piçarra e António Melo
- 11) O Velho e a Velha (Canção do Minho)- Óscar de Lemos e Arménio Silva
- 12) Se eu tivesse o teu amor (João Nobre)- Canto e piano: Maria Sidónio e António Melo
- 13) Pérola Negra (Seleccção da Opereta)- Wenceslau Pinto- Orquestra 13

Programa Extra

- 1) Casinha Branca- Canto e Piano: Maria Sidónio e António Melo
 - 2) Agora é que me maneio- Óscar de Lemos e Arménio Silva
 - 3) Noite de luar (fado)- Canto e piano: Luiz Piçarra
 - 4) Ó tia você tem bigodes- Óscar de Lemos e Arménio Silva
 - 5) Canção de Lisboa- Canto e piano: Maria Sidónio e A. Melo
 - 6) Senhor da Serra- Óscar de Lemos e Arménio Silva”
- (Arquivo Histórico RDP, Alinhamento do programa “Serão recreativo para operários”, 12/01/1942).

O alinhamento do programa SPT espelhava, na sua senda de oferecer à classe operária uma educação cultural, as dúvidas e experiências ao nível da política de programação da própria EN. O sucesso do modelo de “variedades” levou, em 1942, a organização de vários serões apenas com esta “secção”,²⁴⁶ sendo os restantes programas dotados de novas unidades performativas que iniciaram a sua colaboração com este evento. A OSEN participou, sob a direcção do maestro Pedro de Freitas Branco, no dia 9 de Fevereiro desse ano, num SPT dedicado aos funcionários e operários da Câmara Municipal de Lisboa. Na maioria dos concertos que a OSEN integrou, a direcção musical estava a cargo do maestro Pedro Blanch e, ocasionalmente, de Frederico de Freitas, introduzindo na programação do evento obras mais ou menos populares do repertório sinfónico, como a *Abertura “Leonora”* de Beethoven, *Variações Sinfónicas* de César Frank (solista: Marie A. Levéque de Freitas Branco), Sinfonias de Haydn, e obras de outros compositores como Mozart, Liszt, Chapi, Wagner, Saint-Saens, Granados, e.o.

O repertório erudito sinfónico era assim dividido entre a Orquestra Popular, dedicada sobretudo à “música sinfónica ligeira”, e a Orquestra Sinfónica, que tratava de introduzir neste evento de carácter popular o “bom gosto” e “levantamento” cultural das “massas”, proporcionando-lhes a “alegria” programática da FNAT e da EN. Por ocasião

²⁴⁶ Em 1942, dos 38 programas SPT radiodifundidos 12 foram preenchidos exclusivamente com Variedades (Leiria 1943).

do quinquagésimo programa SPT, os números oficiais apresentados em *Rádio Nacional* apontavam para uma assistência de 50.000 operários ao longo dos espectáculos:

“As orquestras e os artistas de escol de que a Emissora Nacional possui actualmente nos seus quadros, tocaram, cantaram, recitaram perante gente humilde que trabalha dia-a-dia nas fábricas, nos estabelecimentos, nos escritórios. Muitos dos espectadores de qualquer outra maneira não teriam possibilidades, sequer, de escutar de outra forma os grandes compositores e as suas obras geniais, eternas (...) Assinalemos este facto, porque bem merece e porque ele demonstra uma admirável «diferença de clima», uma salutar modificação no meio ambiente a que outrora estavam condenados os trabalhadores.» (*Rádio Nacional*, 06/09/1942).

A parte “recreativa” e de “variedades” tinha um maior impacte nos operários que assistiam ao vivo e ouviam através da rádio este evento.²⁴⁷ As “vedetas”, lançadas nos programas das pequenas rádios privadas e das colectividades de bairro, passando depois a actuar em programas de variedades nos estúdios, acompanhados pelas orquestras da estação oficial, levavam ao público composições musicais popularizadas pelas transmissões:

“A Orquestra de Variedades da Emissora Nacional, dirigida pelo professor António Melo deu a sua contribuição executando páginas de compassos bizarros e acompanhando números de solos. Os artistas de radiofonia Maria da Graça, Cidália Meireles, Joaquim Pereira, Óscar de Lemos e Arménio Silva, constituindo estes últimos o interessante dueto de tanto agrado, principalmente nas camadas populares” (*Rádio Nacional*, 12/04/1942).

Inscrito no plano de fomentar a cultura popular e a educação do trabalhador pelo aspecto denominado “cultural”, o programa SPT dinamizou também uma noção de cultura popular “recreativa”, assente não só, mas também, no sistema de “vedetas” radiofónicas que reproduziam na selecção do repertório o ideário folclorizante no quadro emergente do desígnio cultural corporativo (Melo 2001:110 e segs.):

“Os trechos interpretados têm, sempre, um recorte original, para que dá esplêndido contingente à letra, em geral caracterizada por um gosto de alegre pitoresco. E Óscar de Lemos e Arménio Silva dão-lhes curiosa intenção. Maria da Graça distinguiu-se em páginas internacionais, a que imprimiu óptimo sabor regional. Cidália Meireles em canções populares, e Joaquim Pereira, em números de opereta e ópera, puseram em relevo o simpático timbre da sua voz.” (*Rádio Nacional*, 12/04/1942).

O “gosto de alegre pitoresco” e o “sabor regional” do repertório, presente em muitas das actividades organizadas pelo Estado Novo e veiculadas através dos seus organismos, remetia o entretenimento, aqui enquadrado na acção da FNAT e da EN, para o “ideal Salazarista de uma Nação rural, rica em folclore, cultura popular e

²⁴⁷ Apesar de não ser possível avaliar a precisão da afirmação, existem algumas referências que parecem demonstrar a preferência dos trabalhadores pela parte de “variedades”: “embora o espectáculo de variedades seja o género mais divulgado e levado a efeito não só pela FNAT, como ainda pela TV e até por iniciativa particular é, mesmo assim, aquele que mais entusiasmo desperta nas classes trabalhadoras» (*Relatório de Actividade e Contas da FNAT*, 1967/1968: 14-15).

tipicidade” (H. Paulo 1994:60), numa clara tentativa, a par de outras instituições de aproximação do regime ao “povo” (Id. *ibid.*:83). Acresce, no caso em análise, que a produção de “música ligeira” na EN, em particular a que se enquadrava no projecto do “aportuguesamento” e na 3.^a Secção do GEM, no âmbito da política de programação de António Ferro, surgia nos SPT concedendo-lhes o “gosto de alegre pitoresco” e o “sabor regional”. Neste sentido, o reforço da ideia de tipicidade através dos números de música regional, do “Minho ao Algarve”, através dos corridinhos, viras, fandangos, etc., que “aportuguesavam” os SPT, sintetizava não só o discurso como todo o projecto nacionalista assente na promoção das expressões rurais e “autênticas” das várias regiões do país.

A representação da tipicidade e autenticidade ficaria assim a cargo das vedetas da rádio, com os “cantares regionais”, e também à participação esporádica do Grupo Folclórico da Casa de entre Douro e Minho²⁴⁸, ao qual se junta, em 1943, a Orquestra Típica Portuguesa (OTP) sob a direcção de Belo Marques, estreando-se no programa SPT n.º 64, dedicado à Fundação do Grémio dos Armazenistas de Mercearia e transmitido da Casa do Alentejo, onde António Ferro a ouviu pela primeira vez.

A OTP apresentava-se com o QVM e/ou QVF da EN, ambos ensaiados por Belo Marques e, ocasionalmente, com algumas “cançonetistas” como Fernanda Violante, Milú, Maria do Carmo Penaguião, que interpretavam arranjos musicais do maestro e compositor. Segundo o periódico *Rádio Nacional*, a acção da OTP seria determinante durante o período em estudo:

“Entraram em fábricas, animaram mercados, liceus, universidades, associações de recreio e de beneficência, palácios de portas heráldicas, em dezenas e dezenas de espectáculos para trabalhadores. Conhecem unidades de todas as armas, quartéis de todas as povoações em serviço da EN em grande número de serões para os soldados de Portugal. Em prol da Música Portuguesa, ao serviço do nosso folclore, há cinco anos exactos que, sob a regência de Belo Marques, a Orquestra Típica Portuguesa leva a todos os recantos do império a simplicidade das suas músicas na simplicidade dos seus instrumentos. Grande Orquestra esta modesta Orquestra” (*Rádio Nacional*, 01/01/1948).

Em 1943, mantendo o essencial da sua estrutura, o programa fixou o seu modelo em duas partes distintas²⁴⁹, uma “Cultural” e outra “Recreativa/Variedades”, que

²⁴⁸ Como por exemplo a 15 de Julho de 1942, no Serão dedicado ao “Carnide Clube”, 16 de Dezembro de 1942, dedicado à Casa dos Pescadores (Atlético Club de Portugal) (Leiria 1943:137/140).

²⁴⁹ Apesar de se estabelecer este modelo em 1943, no ano anterior já aparece manuscrito num documento da Secção de Programas musicais que “como já dissemos, este serão divide-se em duas partes distintas- a 1.^a- essencialmente cultural onde” (final da parte manuscrita) colaboram a Orquestra Sinfónica dirigida pelo Maestro Pedro de Freitas Branco e a Pianista Marie Antoinette Lévêque de Freitas Branco” (Arquivo Histórico RDP, Alinhamento do programa *Serões para Trabalhadores* de 9/12/1942).

serviria também de modelo para outros serões organizados pela Emissora, como os dedicados aos soldados de Portugal.

A OT e a *Orquestra de Variedades* (OV) da EN, esta última dirigida por Fernando de Carvalho, garantiram, ao longo de 1943, os programas SPT e Serões para Soldados, programas de estrutura idêntica, continuando a *Orquestra Sinfónica Popular* a assegurar a “parte cultural”, maioritariamente transmitidos do Ginásio do Liceu Camões.

“Quarta-Feira, 1 de Março de 1944
das 21.45 às 22.30

Parte Cultural, pela Orquestra Sinfónica Popular, dirigida pelo Maestro Wenceslau Pinto.

1. La Gazza Ladra (abertura da ópera) Rossini 10
2. Fileuse. Hernâni Torres 03
3. Dança “ “ 03
4. 2.º Arabesco.. Debussy- Mouton 04
5. Cena de Baile.. Eric Coats 04
6. Pequena Suite N.º 3.... Micheli 18
 - I- Pôr do Sol
 - II- Serenata à Lua
 - III- Vozes da Alvorada
 - IV- Festa do Sol

(Arquivo Histórico RDP, Alinhamento do programa Serões para Trabalhadores, 01/03/1944)

A OV da EN deixou de actuar nos SPT, sob a regência de Fernando Carvalho em 1944,²⁵⁰ momento em que René Bohet, à frente da Orquestra de Salão, passou a garantir a “parte de variedades”, acompanhando os conjuntos vocais e cançonetistas da ENR, alternando com a OTP.:

“das 22:45 às 23:15

Parte Recreativa, em que colaboram a Orquestra de Salão, dirigida por René Bohet, o tenor Guilherme Kjölner, a cançonetista Maria da Graça e o Trio Lamiti.

1. Mandulinata a Napule (Tagliaferri)- Canto e Orquestra: Guilherme Kjölner
2. O brincalhão (Kampinski)- Orquestra
3. Coisa rara (Canção Popular Portuguesa)- canto, a 3 vezes e cavaquinho: Trio Lamiti
4. Lisboa (Wenceslau Pinto)- do filme “Revolução de Maio”- Canto e Orquestra: Maria da Graça
5. Ay, Ay, Ay (canção popular Crioula)- Canto e Orquestra: Guilherme Kjölner
6. Selecção da opereta “O país dos sorrisos” (Lehár)- Orquestra
- 7.- Pequena Selecção de cantos regionais- Canto a três vezes e cavaquinho: Trio Lamiti
8. Te quiero dijiste (Maria Grever)- Canto e Orquestra
9. Romance de Camilo (lehár)- da opereta "A viúva alegre" Canto e orquestra: Guilherme Kjölner” (*ibid.*)

²⁵⁰ A última actuação da Orquestra de Variedades dirigida por Fernando Carvalho no programa Serões para Trabalhadores teve lugar no dia 5 de Janeiro de 1944, dedicado ao Pessoal da Papelaria Fernandes, onde colaboraram o tenor Luís Piçarra, a cançonetista Maria da Graça e o trio Lamiti (Apêndice 6).

A Orquestra de Salão, substituindo a OV, procurava manter um equilíbrio entre a “música ligeira” e a “música de salão”, apostando por um lado nas composições “regionais/populares” (n.º 3, 5 e 7 da selecção apresentada), na música para cinema, como *Te quiero Dijiste* de Maria Grever, popularizada pelo filme *Bathing Beauty* e o repertório corrente de uma orquestra de salão, com números de operetas (n.º 9) (Anexo 25).

A OTP sob a direcção de Belo Marques (constituída por clarinetes, acordeões, bandolins, flauta e oboé, bandolas, viola e violão) assumiu no programa SPT (e também no programa *Serões para Soldados*) uma presença regular, acompanhando os Quartetos vocais, Masculino e Feminino:

“107º Serão Cultural-Recreativo para Trabalhadores, organizado pela EN e pela FNAT, dedicado ao Grupo Desportivo dos Empregados do Grémio dos industriais de Panificação de Lisboa e transmitido do Ginásio do Liceu Camões.

26 de Abril de 1944

Das 21,45 às 22,30

Primeira Parte

em que colaboram a Orquestra Típica Portuguesa dirigida por Belo Marques e os Quarteto Vocais da E.N.

Abertura- Orquestra

1. Rosário de Fados (Silva Marques)- Orquestra

2. Aurora (Canção Popular Portuguesa)- Quarteto Vocal masculino e orquestra: José António, Tito Lívio, Rino Santos e Alberto Afonso

3. Josézito (Canção Popular Portuguesa) Quarteto Vocal Feminino e Orquestra: Gina Esteves, Nini Remartinez, Cidália de Meireles e Fernanda Remartinez.

4. À Janela (corridinho de Eduardo Loureiro, letra de Jaime Lúcio)- Canto e Orquestra: Gina Esteves.

5. Tu não me digas (Belo Marques) canto e orquestra: Tito Lívio

6. Rocalha de Camarinhas (Silva Marques)- canto e orquestra: Cidália de Meireles

7. Rosa do Adro (Belo Marques)- Canto e Orquestra: José António

8. Valsa Portuguesa (Belo Marques)- Orquestra

9. Amor de Valência (Belo Marques)- Canto Orquestra: José António e Tito Lívio

10. Já lá vai pelo mar fora- quarteto vocal masculino e orquestra

11. Sebastião- quarteto vocal feminino e orquestra

12. Fandango (Ribeiro Dantas)- Orquestra

Fecho Orquestra “ (Arquivo Histórico RDP, Alinhamento do programa Serão Cultural-Recreativo para operários, 26/04/1944).

A análise ao repertório da OTP, bem como à Orquestra Ligeira, revela que os cantores faziam- se acompanhar por ambas as orquestras. Segundo Nini Remartinez: “Depois tinha a Orquestra Típica Portuguesa, nós entrávamos com a OTP e depois íamos então com a Orquestra Ligeira, fazíamos as duas partes... a Orquestra Ligeira do Tavares Belo, ou do Fernando Carvalho” (Entrevista a Nini Remartinez, 11/02/2006).

As orquestras até aqui mencionadas apresentavam-se com grande regularidade nos diversos programas levando a adaptações constantes e reconfigurações não só dos

eventos como da direcção musical das próprias unidades performativas. A OSP, dirigida por Venceslau Pinto na parte cultural dos Serões, acolheu na sua direcção o maestro Frederico de Freitas,²⁵¹ passando a Orquestra Ligeira a ser também dirigida por Belo Marques e António Melo,²⁵² em 1945.

A principal mudança na orgânica do programa, procurando dar resposta ao plano mais lato do “aportuguesamento” dos diversos programas, foi a contratação de Tavares Belo para o GEM em 1942 e como maestro da OL em 1946. A partir de 1946²⁵³ o programa SPT passaria a contar com 3 orquestras principais, a OSP, a OTP e a Orquestra Ligeira (OL) dirigida por Tavares Belo, mantendo esta estrutura por vários anos. Como evidenciado no caso da OTP e da OSP, também a OL de Tavares Belo trazia ao microfone vários estilos e género musicais nos quais confluía repertório que pertencia à OS de Renè Bohet, bem como exemplos de música popular norte e sul-americana da OV de Fernando de Carvalho/ António Melo.

Nas palavras de Tavares Belo, referindo-se à sua experiência à frente da Orquestra ligeira em 1946:

“Fui recrutado entre os melhores instrumentistas do género ligeiro, o Paços, o Albuquerque, o Vilaça, o Graça, o Machado, rapazes com grande sentido musical, improvisadores, mas tinham feito a sua aprendizagem mais no género dança, no género americano. E uma vez, quando se criou a orquestra ligeira, ela fez todos os géneros, foi uma orquestra eclética. Trechos de ópera com cantores do São Carlos que vinham aqui ser acompanhados pela Orquestra Ligeira, operetas, zarzuela.” (RDP/ Arquivo de Som, programa *A minha amiga Rádio*, 1991).

A visibilidade do programa, sobretudo a partir da entrada de Tavares Belo e da sua Orquestra Ligeira, com a maioria do programa SPT a terem lugar no ginásio do Liceu Camões, mobilizava os trabalhadores e estudantes que, consoante o repertório mais ou menos fixo das vedetas, aguardavam os principais êxitos que conheciam por via das transmissões da EN. Segundo Nini Remartinez, o público já conhecia as “vedetas” e o seu repertório, aguardando que estas cantassem os seus principais êxitos no programa:

“O público reagia muito bem. Então no Liceu Camões, era uma alegria, era uma alegria. O Liceu Camões tem uma parte cá de baixo e depois tem uma galeria. Os estudantes iam para a galeria. Então quando a minha irmã e eu cantávamos o... nós já sabíamos...quando punhamos em programa o *Beguin the Beguine* quase que se

²⁵¹ Por exemplo, SPT de 12 de Junho, 17 de Julho, 7 de Agosto, 14 de Agosto, 28 de Agosto de 1945

²⁵² António Melo também dirigiu a orquestra de variedades em 1942 (ex.: 27º SPT dedicado à casa dos pescadores).

²⁵³ Ainda em 1946, a EN apresenta o seu novo Programa-Tipo, reconfigurando a grelha de programação através de novos horários para os seus eventos/programas mais populares. A entrar em vigor no dia 14 de Julho, os programas de Variedades passam a realizar-se às 4ªs feiras, os «Serões para trabalhadores» aos sábados, e aos domingos, os «Fados» por Maria Teresa de Noronha e as «Guitarradas» por Artur Paredes (*Rádio Nacional*, 07/07/1946).

atiravam lá de cima. Tínhamos que bisar sempre, já sabíamos que era um número que tinha de ser bisado. O maestro fazia que não, que não... mas [eles] não se calavam” (Entrevista realizada a Nini Remartínez (11/02/2006).

O programa SPT constituiu, a partir de 1947, um dos mais importantes eventos na dinâmica de produção musical da EN (Apêndice 6), data em que é fundado o Centro de Preparação de Artistas. O projecto levado a cabo por Mário Mota Pereira, permitiu a preparação musical de artistas que, ao fim de cerca de um ano, transitavam para o palco do programa SPT, promovendo assim a desejada renovação de “vedetas” da rádio.

Em suma, enquanto “experiência cultural”, o modelo do programa SPT foi enformado por factores políticos e ideológicos, dependendo igualmente da relação com a produção musical da EN e das suas mudanças ao longo do período em estudo. As três unidades performativas que ficaram associadas ao evento, espelhavam a cristalização cultural pretendida, reflectindo a política cultural do Estado Novo, ancorada na divisão entre “Alta Cultura” e “Cultura Popular/Espectáculos” (Nery 2010) no âmbito de um projecto que resultava da aposta de Ferro, o “aportuguesamento” dos programas da EN.

7.4) A descentralização do programa: o modelo e a sua influência

“O público gosta de ver de perto os seus ídolos, e não se pode deixar de dizer que ele tem razão...” (*Rádio Nacional*, 24/03/1946).

Os anos 40 trouxeram mudanças significativas à orgânica da FNAT e ao enquadramento dos tempos livres dos trabalhadores. Os estatutos de 1940 e o respectivo regulamento de 1941 previam uma orientação institucional mais totalizante que reforçasse o controlo do tempo livre dos operários, através da constituição de “grupos especializados de acção cultural”. Estes grupos permitiriam à FNAT um controlo de iniciativas levadas a cabo no âmbito da organização corporativa pelos trabalhadores. Foi neste contexto que em 1943 a FNAT desenhou uma rede de CAT a nível nacional, pretendendo englobar os agrupamentos desportivos, culturais e recreativos (Valente 1999:130-43) não só com o intuito de criar novos núcleos encarregues da organização do lazer dos trabalhadores, mas também como modo de controlar iniciativas colocados no terreno tanto em empresas públicas como no sector privado. A política descentralizadora e expansionista da FNAT, almejando a pacificação social, conduziu à filiação de várias secções culturais das Casas do Povo, que, através dos seus grupos

musicais, se viam agora constituídos enquanto CAT. No âmbito desta política, o papel da EN, um dos mais importantes veículos propagandísticos na disseminação da doutrina do Estado Novo, seria fundamental no controlo e manutenção da desejada paz social traduzida na cultura “interclassista” proposta. Para entender de que modo se articularam as políticas institucionais e as realidades locais, é necessário analisar como a FNAT, através das suas delegações, e a EN, enquadraram as práticas musicais locais.

Outras tentativas de controlo e enquadramento na política corporativa foram realizadas por organizações como a Junta Central das Casas do Povo (JCCP), fundada em 1945, na dependência do Subsecretariado de Estado das Corporações, cujo objectivo principal era coordenar e orientar a acção das Casas do Povo no sentido da doutrina do Estado Novo. Este controlo está patente no caso do pedido de apoio para a aquisição de instrumentos musicais para a *Jazz Band* da Casa do Povo de Azinheira de Barros em 1946, pedido que foi repudiado por Castro Fernandes, subsecretário de Estado das Corporações. No despacho acerca do assunto, pronuncia-se da seguinte forma:

“O subsídio tem de ser negado, menos por deficiência de verba do que por não dever a Junta estimular iniciativas que contrariam a verdadeira cultura popular. Tive já ocasião de dizer que deve estimular-se e acarinhar-se o aparecimento nas aldeias de ranchos folclóricos, tunas, fanfarras e filarmónicas e, por essa mesma altura, procurei definir o que deveria entender-se por Cultura Popular- cultura que o próprio povo cria, ou seja, o folklóre, e aperfeiçoamento da mentalidade do povo. Não se afigura que através dos barulhos exóticos, extraídos de instrumentos também exóticos, se possa aperfeiçoar a mentalidade do povo das nossas aldeias” (*Mensário das casas Povo* n.º7, 1947 *apud* Melo 2001:204).

A intervenção do Estado nos vários níveis do quotidiano, controlando o surgimento de iniciativas culturais que não estivessem, de algum modo, sintonizadas com o ideário “nacional-ruralista” conduziu, nos anos 40, a um alargamento geográfico do raio de acção de algumas das suas instituições. A pacificação social num período em que a guerra parecia encaminhada para uma vitória dos aliados, deixava o regime numa situação de fragilidade, sendo por isso necessário reformular os pressupostos da intervenção e controlo do Estado.

7.4.1) Os orfeões: filiação e pacificação social

A primeira preocupação da FNAT foi, sobretudo a partir de 1944, organizar e filiar grupos de canto coral e orfeões através das suas delegações regionais com o objectivo de estabelecer um circuito de actuações inscritas no projecto cultural da

organização e com ligação estreita quer ao modelo do programa SPT quer da própria EN.

O plano de “orfeonizar a Nação”, já implementado em diversos níveis da organização do Estado Novo, atribuía ao canto coral a presumível “capacidade de união social e eficácia comunicativa (...)” enquanto “bases possíveis de um projecto ideológico nacionalista” (Silva 2001:146). A implementação da modalidade do canto coral, neste âmbito, foi iniciada por via da acção de Dias Pombo, director artístico do orfeão da EN, que, através do seu cargo de Inspector de Canto Coral, organizou e promoveu a criação de diversos orfeões da FNAT ao nível das suas delegações regionais em regime de concordância entre patrões e trabalhadores. O canto coral foi utilizado como presumível instrumento de pacificação social da relação entre classes e como ferramenta de relevância política e social para a FNAT:²⁵⁴

“Esta modalidade cultural que tem sido sempre bem aceita pelos trabalhadores de ambos os sexos, vai entrar num período de actividade intensa. Para tal, o inspector de canto coral senhor Dias Pombo começou a fazer por indicação do respectivo Pelouro, visitas a muitas fábricas e estabelecimentos comerciais e industriais, onde existem grandes núcleos de trabalhadores, com o fim de expor o novo plano de trabalho, e fixar o número de indivíduos que desejam ficar dentro das respectivas organizações corais ou orfeónicas. Registamos desde já o grande interesse que despertou entre os trabalhadores o recomeçar desta actividade cultural e o patrocínio dado pelos patrões e gerentes ao desenvolvimento prático do novo plano.” (*Alegria no Trabalho* n.º 12, Dezembro de 1945).

A acção organizativa da FNAT nos anos 40 conduziu à criação de vários orfeões associados aos CAT, como o *Orfeão da Casa do Povo de Condeixa* (CAT n.º 39), o *Orfeão da Casa do Povo de Elvas* (CAT n.º 52), os orfeões das delegações de Leiria e Coimbra, e.o. No entanto, Dias Pombo ambicionava, com o seu ímpeto dinamizador, formar, no âmbito do canto coral para trabalhadores, um *Orfeão da FNAT* que reunisse elementos provenientes de diversos CAT e delegações regionais. Em 1946 iniciou a organização de um orfeão que visava alcançar um total de 300 elementos para a ocasião do XI aniversário da FNAT, a ter lugar no ginásio do Liceu Camões, onde já se realizavam o programa SPT:

“Prosseguem com grande entusiasmo os ensaios do grande grupo coral da FNAT para a sua primeira apresentação no próximo dia 13 (XI aniversário da FNAT) no ginásio do Liceu de Camões. O inspector de canto coral senhor Dias Pombo que dirige superiormente os ensaios, espera poder apresentar perto de 300 rapazes e raparigas, de várias fábricas e empresas comerciais, ligadas à obra da FNAT, quer

²⁵⁴ Acerca do papel do Canto Coral enquanto ferramenta política de pacificação social, é fundamental o 1.º Congresso Orfeónico (1928) Português onde Hermínio do Nascimento (1890-1972) sub-director do Conservatório Nacional lançou algumas das ideias centrais que estarão subjacentes aos discursos acerca do assunto (Silva 2001); sobre o Canto Coral e educação, cf. (Artiaga 2001, 2003).

no campo cultural, quer no campo da educação física” (*Alegria no Trabalho* n.º 17, Maio de 1946).

O trabalho de selecção de Dias Pombo foi auxiliado pela instrutora Ausenda Pombo (esposa), incluindo alguns dos principais e mais numerosos CAT, como a “Fábrica Nally, Casa Africana, Armazéns Grandela, Fábrica Carp, Laboratórios Sanitas, C. Santos. De vários estabelecimentos comerciais da Baixa estão agrupados bastantes elementos num bloco misto coral, cujos ensaios nocturnos se realizam no Grémio Lafonense” (*ibid.*).

A colaboração com a EN revelou-se, ao nível da organização dos orfeões,²⁵⁵ um projecto integrado e enquadrado nos pressupostos políticos da FNAT, resultando também, como será demonstrado adiante, numa relativa autonomização artística relativamente à rádio pública, facto que permitiu uma ampliação da rede regional de apresentações do modelo do programa SPT.

7.4.2) As orquestras: integrar e controlar

No âmbito da aplicação do modelo performativo do programa SPT pela FNAT, foram fundadas e reorganizadas, nos anos 40, várias orquestras “ligeiras”, de “salão” e de “variedades” nas suas delegações. O objectivo da criação destes agrupamentos musicais foi a realização, ao nível local, do modelo correspondente à parte recreativa ou de variedades do SPT, apresentando canções regionais adaptadas à configuração instrumental de cada orquestra e “canções ligeiras” popularizadas nos programas da EN.

O enquadramento proporcionado pela relação colaborativa entre a FNAT e a EN conduziu à contratação, pelas delegações e subdelegações regionais, em regime pontual, de algumas “vedetas” da rádio estatal para se fazerem acompanhar pelas orquestras locais. A Delegação de Évora teve, neste âmbito, um papel fundamental na organização local de músicos profissionais e amadores com o objectivo do aproveitamento de outras orquestras já existentes, como o caso da Orquestra Sinfónica Eborense, fundada em 1942 pelo Maestro João Alves e que integrava músicos que haviam colaborado com a

²⁵⁵ Existem vários exemplos da integração de CAT no Orfeão da FNAT: “(...) aos elementos já existentes vieram juntar-se outros do CAT nº 92- Grupo desportivo das Organizações da Pesca do Bacalhau- (registre-se o interesse por esta modalidade cultural manifestado pela direcção deste CAT que fez ingressar no Grupo Cultural 15 indivíduos de ambos o sexos) e do CAT nº 160- Grupo Desportivo «Têxtil Sedeira» (...)” (*Alegria no Trabalho* n.º 23, Novembro de 1946).

Tuna Académica do Liceu de Évora. Para além dos apoios mais ou menos regulares do SPN/SNI a continuidade do projecto foi questionada em 1945 devido à falta de verbas²⁵⁶ quando aquela organização recusou um apoio permanente. A Orquestra Sinfónica Eborense encontrava-se federada na FNAT através da Delegação de Évora que garantia e suportava uma parte da sua despesa (*Alegria no Trabalho* n.º 31, Junho de 1947), colocando à disposição uma das salas da sede para os ensaios.

A actividade cultural da Delegação de Évora, dinamizada na parte musical pelo Tenente Manuel João Alves (responsável pela Orquestra Sinfónica Eborense e professor da Escola de Música da FNAT de Évora),²⁵⁷ conduziu à colaboração de uma Orquestra de Salão e de Variedades, bem como de um grupo coral em 1945 (*Alegria no Trabalho* n.º 10, Outubro de 1945). A delegação de Évora, passou a dispor de uma Orquestra Sinfónica e a colaboração da Orquestra de Variedades “Luz e Vida”,²⁵⁸ passando também a ensaiar e a apresentar nos seus serões e outras actividades culturais um Quarteto Vocal Masculino, tal como acontecia na EN, e a cançonetista “amadora”, Maria de Lourdes. O maestro Manuel Alves foi o responsável por várias iniciativas de dinamização enquadradas no âmbito da FNAT como:

“(…) as aulas de música destinadas a filhos de associados beneficiários da FNAT; (…) os ensaios do quarteto Masculino e da Cançonetista, também prestou toda a colaboração à Orquestra de Variedades «Luz e Vida» e a Orquestra Sinfónica Eborense, que assiduamente vem ensaiando novos números de música. Assim, tanto a actividade cultural como a recreativa, devido ao sistema de orientação e ao apoio dos vários colaboradores, muito têm contribuído para uma mais larga projecção, dentro dos princípios estabelecidos pela FNAT” (*Alegria no Trabalho* n.º 27, Março de 1947).

A delegação de Évora da FNAT promoveu e estabeleceu os recursos necessários para a relativa autonomia das suas estruturas artísticas, realizando os seus próprios serões, quer em contexto de fábrica, como o Serão organizado para o CAT n.º 106- Grupo Desportivo e Recreativo dos Operários de Cutileiro & Ferreira, como os

²⁵⁶ Numa carta ao SNI (TT/ Arquivo SPN/SNI/ Caixa 290/Processo 302), Armando Nobre de Gusmão (à época director da Biblioteca pública de Évora) informa, após ausência de respostas : “Vamos reunir Assembleia, quando, no final do mês corrente, os músicos regressarem das suas férias, para se lhes comunicar se Orquestra continua ou não. (...) No caso de não receber essa resposta, a tempo de a poder comunicar, entendê-la-ei por negativa, e não terei outro remédio, sabe Deus com que pena, de anunciar a extinção da Orquestra Sinfónica Eborense.”

²⁵⁷ A abertura de uma escola de música associada àquela delegação da FNAT é explicada do seguinte modo: “(...) No dia 12 abriram também as aulas do curso de Música- rudimentos, teoria e solfejo- sob a orientação do professor tenente Manuel João Alves. Para este curso verificou-se menos interesse da parte dos associados, visto que compareceu um número reduzido de alunos, contudo espera-se que com o decorrer do próximo mês, o número aumente consideravelmente. (*Alegria no Trabalho* n.º 10, Outubro de 1945).

²⁵⁸ Colaborava também a Orquestra “Alma Lusa”, encarregue das “variedades” (*ibid.*).

espectáculos dedicados aos associados da FNAT e suas famílias que tinham lugar no ringue de patinagem da própria delegação ou ainda fora do raio de acção da mesma.²⁵⁹ No entanto, a par do que sucedeu com outras delegações, sempre que possível as orquestras de variedades acompanhavam algumas das mais conhecidas “vedetas” da rádio para colaborarem nos serões.²⁶⁰

O convite aos cantores da rádio, sobretudo da EN, foi também comum a outras delegações, igualmente responsáveis pela organização de pequenas orquestras associadas aos CAT. Coevamente à fundação ou integração de unidades performativas no âmbito da FNAT da Delegação de Évora, destaca-se também a delegação de Braga, através da orquestra e do Grupo Folclórico “Dr. Gonçalo Sampaio”²⁶¹ e a Delegação de Leiria que, para além do orfeão já filiado, passou a dispor de uma Orquestra de Variedades.²⁶² A demonstrar esta tendência, está também o pedido do CAT n.º 52 da Casa do Povo de Elvas, federado desde 1944, para a fundação de uma orquestra de variedades, denominada Orquestra da Alegria Popular que integrava “alguns amadores-músicos que andavam dispersos no meio”, num total de nove (2 saxofones, 1 clarinete, 1 trombone, 1 trompete, 1 concertina, 1 contrabaixo, 1 banjo e 1 bateria). Este CAT

²⁵⁹ Houve várias actuações fora do âmbito geográfico da Delegação supracitada, como ilustra o seguinte exemplo: “(...) Também os ensaios do quarteto masculino, cançonetista amadora e a orquestra de variedades «Luz e Vida» tiveram grande aproveitamento comprovado pela magnífica exibição no Serão Cultural e recreativo que em 19 foi dedicado aos operários filiados no Sindicato Nacional da indústria de Conservas de Faro, com sede em Olhão. (...)” (*Alegria no Trabalho* n.º 28, Abril de 1947).

²⁶⁰ A colaboração de “vedetas” da EN em serões promovidos pelas delegações regionais fica patente, por exemplo, no seguinte caso: “Nestas festas colaboraram as orquestras «Luz e Vida» e «Alma lusa», a apreciada cantora da Emissora Nacional Maria Gabriela, a cançonetista amadora Maria de Lourdes e o Quarteto Masculino da Delegação.” (*Alegria no Trabalho* n.º 20, Agosto de 1946).

²⁶¹ A replicação do modelo do programa *Serões para Trabalhadores* é notório na organização dos recursos artísticos da Delegação da FNAT de Braga, que: “ (...) está exercendo a sua actividade no campo cultural com o maior entusiasmo. Durante este mês realizou dois interessantes espectáculos, um dedicado aos trabalhadores da Fábrica de Fiação e Tecidos de Braga e outro no Sindicato Nacional dos Caixeiros daquela cidade. Do que foi o primeiro espectáculo dá conta a notícia publicada no jornal local «Correio do Minho» e do qual transcrevemos:(...) «Seguidamente, dá-se cumprimento ao programa elaborado para a exibição do grupo que demonstrou, número após número, o seu real valor. Desfilaram então perante os nossos olhos as mais belas figuras da dança criadas pelo nosso povo. Os nossos ouvidos aprendem os cantares mais típicos da nossa província. O interesse era sempre crescente. Na verdade, o Grupo Gonçalo Sampaio da FNAT é um valor autêntico. A segunda Parte, a recreativa, foi totalmente preenchida pela Orquestra Popular da Delegação. Programa variado, cheio de atractivos, em que o conjunto se mostrou seguro. (...)»” (*Alegria no Trabalho* n.º 3, Março de 1945); É também referido que a Delegação da FNAT de Braga organizou um quarteto vocal e que em vários serões colaboraram o “(...) duo de gaitas de beijos Chico e Leo, o tenor David Correia, o barítono Douglas de Oliveira, os violistas Fernando Celso e Silvestre Costa e o tocador de pífaro Américo Braga.” A actividade cultural desta delegação incluía também a oferta de bilhetes a associados para assistirem a alguns concertos organizados pelo Circulo de Cultura Musical (*Alegria no Trabalho* n.º 13, Janeiro de 1946).

²⁶² Acerca de um Serão Cultural e Recreativo organizado em Leiria, é referida a existência de uma *Orquestra de Variedades* própria: “A segunda parte foi preenchida com números de variedades, tendo colaborado as artistas Cidália de Meireles e Irmãs Remartinez [actuavam regularmente ao microfone da Emissora Nacional] e a Orquestra de Variedades de Leiria. (...)” (*Alegria no Trabalho* n.º 24, Dezembro de 1946).

conseguiu, em 1946, um subsídio de 15.000\$00 do qual despendeu 4.5000\$00 para a obtenção da carteira profissional dos músicos, de modo a poderem, segundo o regulamento do Sindicato Nacional dos Músicos, apresentar-se em eventos públicos.

Estas incitativas, moldadas e enformadas pelo modelo do programa SPT e pelo esquema de orquestras especializadas numa “parte cultural” e outra “recreativa”, permitiram à FNAT localizar em vários contextos regionais, através das suas delegações regionais, várias unidades performativas, como orquestras ou orfeões, com o objectivo de autonomizar uma estrutura artística própria que replicasse o programa original transmitido pela EN.

7.4.3) A colaboração entre a FNAT e o Emissor Regional do Norte

E assim, minhas senhoras e meus senhores, se continuará a nossa Política do Espírito e assim o Estado Novo vos provará que não considera o Norte inferior ao Sul, que apenas deseja chegar constantemente a este resultado certo, a esta soma exacta: Sul mais Norte, ou Norte mais Sul, igual a Portugal. (António Ferro, *Diário da Manhã*, 22/07/1943)

O papel das delegações da FNAT e da replicação do modelo de orquestras da EN e do programa SPT foi testado nos maiores centros urbanos, procurando a integração do lazer dos trabalhadores. A cidade do Porto foi, a partir dos anos 40, com a possibilidade da instalação local de um posto transmissor estatal, visitada com alguma frequência por orquestras, cantores e grupos vocais da EN.²⁶³ Enquadrado na política de descentralização e expansão da FNAT, o Teatro Rivoli recebeu em 1943 um “Serão Cultural- Recreativo para Trabalhadores” organizado conjuntamente com a EN e com a participação do seu elenco artístico, antecipando a intenção de organizar e promover naquela cidade programas idênticos. A representação da FNAT esteve a cargo do seu presidente, Eng.º Higinio Queiroz, tendo assistido também o delegado do Porto do Instituto Nacional do Trabalho e Previdência.

Para o efeito, a EN em colaboração com a FNAT, fez deslocar ao Rivoli a Orquestra Sinfónica Popular dirigida por Venceslau Pinto e a Orquestra de Variedades de Fernando de Carvalho, respeitando a divisão “Cultural/Recreativo”. O principal

²⁶³ Em 1941 a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, dirigida por Pedro de Freitas Branco, com a colaboração da pianista Helena de Sá e Costa, apresenta-se no Teatro S. João e no Coliseu do Porto (Leiria 1942:108).

motivo de interesse da população local neste evento foi a presença das “vedetas” da rádio, como Maria Gabriela, Cidália Meireles (do trio Irmãs Meireles), Laura Puchol, Irmãs Remartinez, Óscar e Arménio Silva, participando também os guitarristas Artur e Carlos Paredes e o violista Arménio Silva.

A popularidade alcançada pelas unidades performativas da EN e pelas “vedetas” da rádio tornaram o evento num verdadeiro sucesso, aproximando os cantores e as cantoras do público que as queria ver ao vivo, e, por outro lado, mantendo o propósito político delineado pela FNAT de “elevar o nível cultural do povo”:

“A «FNAT», de mãos dadas com a «Emissora Nacional», veio ontem ao Porto. Veio em bôa, feliz, auspiciosa hora. Os trabalhadores do Comércio e da indústria, todos os que se não podem permitir, pagando, o prazer espiritual dum belo espectáculo (...) uma noite em que a arte fosse o seu sonho e a sua esperança. A multidão «bateu-se»- é o termo- pelos convites. Mas não obstante a amplidão do «Teatro Rivoli»- muita gente ficou sem lugares. Nos camarotes, no balcão, nas galerias- a lotação foi sensivelmente excedida. Justa, humana tolerância que não prejudicou ninguém, o público, que a princípio receoso de não achar uma cadeira vaga, se precipitou em avalanche, a ponto de estilhaçar um dos grandes vidros do «hall», depressa acalmou. (...) e o Porto, nos vivos, ardentes, demorados aplausos que tributou aos seus artistas- provou-lhes, exuberantemente que ficou grato, sensibilizado)” (*Jornal de Notícias*, 30/01/1943).

O episódio descrito no *Jornal de Notícias* ilustra a visibilidade que as “vedetas”, e em particular as “meninas da rádio” alcançaram nos anos 40, bem como da adesão em massa ao programa SPT fora da região da grande Lisboa.

O novo leque de eventos traduzidos em experiências culturais mediadas pelos recursos artísticos da rádio e condicionadas pelo projecto político em causa conduziram a uma nova organização ao nível das unidades performativas do Emissor Regional do Norte (ERN). Depois da instalação provisória do ERN em 1940 no Jardim do Palácio de Cristal do Porto, António Ferro, novo director da EN, inaugurou, em 1943, os novos estúdios, cuja organização teria um grande impacte na vida musical portuense. Após a apresentação de várias pequenas orquestras, o ERN confiou ao maestro Resende Dias²⁶⁴ a organização de um sexteto de variedades encarregue de garantir os programas de variedades no estúdio e a parte recreativa do programa SPT em colaboração com a delegação da FNAT do Porto, representada por Artur Anselmo. Tal como acontecia em Lisboa, o ERN proporcionava a mediatização de novas “cançonetistas” que integravam programas nas emissoras de menor dimensão e que colaborariam posteriormente no programa SPT. O maestro Resende Dias, ligado à realidade radiofónica dos programas

²⁶⁴ Estreou-se ao microfone da “ (...) Ideal Rádio com um fox (...)” em 1932, e participou em “ programas de concertos, de música ligeira e infantil” (*Rádio Nacional*, 06/10/1947).

de “variedades”, foi responsável pela localização e treino musical de algumas “cançonetistas” que se popularizaram no início dos anos 40, como “Cidália Meireles, e as sua irmãs Rosária e Milita, Maria Margarida, Eva Maria, as «Três Marias», Maria da Soledade, etc.” (*Rádio Nacional*, 06/10/1947).

No campo da “música ligeira”, o sexteto de variedades, posteriormente apelidado de “Orquestra de Variedades”, abriu caminho à necessidade de promover “cantores ligeiros” aos microfones, tal como acontecera anos antes na EN em Lisboa. Neste sentido, os programas vocacionados para as “variedades”, como a *Hora de Variedades*, marcou o início, em 1944, da produção de “música ligeira” no ERN, traduzida na organização de uma unidade performativa dirigida por um maestro/compositor/arranjador e encarregue de ensaiar e seleccionar vedetas²⁶⁵ que se enquadrassem no perfil pretendido, tendo muitas vezes experiência em postos emissores de pequenas dimensões daquela cidade.

A análise do programa de variedades realizado a 17/07/1946, enviado para aprovação dos Serviços musicais da EN, revela a importância do Maestro Resende Dias na composição e arranjo do repertório para o sexteto (Anexo 26) tendo autoria em quase todos os números bem como o papel fundamental na fixação de um elenco de cantores como Eva Maria, Mimi Marçal, Maria Beatriz Malta, Maria Madalena e Manuel Gonçalves.²⁶⁶ Ainda no âmbito vocal, o ERN apresentava nestes eventos um Trio Vocal Masculino composto por Gastão Mineiro, A. Santos e M. Rouxinol. A estabilização da orquestra/sexteto e dos cantores, possibilitou que o plano da FNAT e da EN se desenvolvesse na cidade do Porto, sobretudo a partir de 1945.

No âmbito da música sinfónica, que preenchia a parte cultural dos SPT, a FNAT enquadrou na sua actividade a orquestra do Sindicato dos Músicos da cidade do Porto²⁶⁷. No entanto, esta orquestra recebera anteriormente apoios do SPN, apresentando-se em vários eventos inscritos na ordem corporativa e aos microfones do ERN, desempenhando um papel fundamental na propaganda na cidade do Porto:

“Exmº. Senhor Director
Existindo nesta cidade a ‘Orquestra do Sindicato dos Músicos’ da qual sou regente, que além de ter já efectuado bastantes concertos de propaganda por iniciativa desta direcção, realizou ainda ultimamente 27 concertos (incluindo 10 no Posto Emissor

²⁶⁵ “Mally Socorro e Maria Carolina, elementos do conjunto de Variedades do «Portuense Rádio Clube» prestaram provas no emissor Regional Norte, tendo sido classificadas.” (*Rádio Nacional*, 24/03/1946).

²⁶⁶ Não foi encontrada informação biográfica sobre os cantores referidos que surgem, por vezes, apenas mencionados em alguns programas durante um curto período de tempo.

²⁶⁷ A partir de 1940, a Orquestra apresenta-se regularmente no Porto, em “Concertos Sinfónicos realizados no T. de S. João por uma orquestra organizada pelo Sindicato Nacional dos Músicos sob a direcção do Prf. Raúl de Lemos, preenchendo uma parte do programa de Cinema” (Leira 1941:209).

Regional do Norte) com o auxilio prestado por sua Excelência o Senhor Ministro das Obras Publicas Engº Duarte Pacheco, pelo Fundo do Desemprego, e desejando esta Direcção continuar a sua obra artística, levando a efeito mais cinco concertos com a referida Orquestra, com entrada gratuita, para levantamento da Obra Corporativa, sendo:

1º Concerto para operários (Sindicatos Nacionais)

2º “ “ Mocidade Portuguesa

3º “ “ União Nacional (Juntas de Freguezias)

4º “ “ Legião Portuguesa

5º “ “ fôra desta cidade, como propaganda do Secretariado

(...)” (ANTT/ Arquivo SNI/ Caixa n.º 290/Processo 302- Orquestra do Sindicato dos Músicos; Carta de Raul de Lemos, 15/04/1942).

A intervenção da FNAT no aproveitamento de unidades performativas já existentes teve também o seu impacte na cidade do Porto. Em 1945, com o ímpeto de apresentar com regularidade o programa *Serões Culturais e Recreativos*, a FNAT e o Comissariado do Desemprego subsidiaram a criação de uma orquestra estável:

“(…) conseguiu-se resolver um dos mais importantes problemas: a criação da Orquestra Popular da FNAT do Porto. Esta Orquestra, que vai ser dirigida pelo maestro Raul de Lemos, Presidente da Direcção do Sindicato Nacional dos Músicos do Distrito do Porto, será composta por músicos desempregados, filiados naquele Sindicato.” (*Alegria no trabalho* n.º 5, Maio de 1945).

O caso do apoio desta orquestra revela a cooperação institucional entre FNAT, Sindicato Nacional dos Músicos e Comissariado do Desemprego com o objectivo de se “(...) resolver (...) um duplo problema: o da elevação do nível cultural dos trabalhadores do Norte e o da situação social dos elementos da futura Orquestra” (*Alegria no trabalho* n.º 5, Maio de 1945). A expansão do programa SPT ao norte, aproveitando a experiência lançada em Lisboa, teve como consequência a realização de vários eventos logo em 1945:

“Graças ao esforço dispendido pela Direcção da FNAT, foi possível, executar, finalmente, o plano deste organismo de levar aos trabalhadores do Porto e norte do País a realização dos Serões Culturais-Recreativos que tanto êxito têm obtido em Lisboa, onde, ao fim do mês de Abril, se fizeram 139 audições, em grande parte em locais de trabalho.” (*Alegria no Trabalho* n.º 5, Maio de 1945).

A estratégia da FNAT de integração e federação de unidades performativas permitiu lançar no Porto, em 1945, o programa *Serões Culturais-Recreativos* dividido em duas secções: a parte Cultural, entregue à Orquestra Popular da FNAT dirigida por Raul de Lemos e a parte recreativa da responsabilidade do Sexteto/ Orquestra de Variedades de Rezende Dias. No ano de 1946, aquela delegação promoveu cerca de 39 SPT, idênticos aos realizados em Lisboa, embora tivessem lugar maioritariamente nos locais de trabalho a quem eram dedicados os programas.

Conclusão

Ao longo deste capítulo, abordei o modo como o programa Serões para Trabalhadores se constituía enquanto um dos principais eventos e programas da EN, realizado em parceria com a FNAT. A análise revelou que a definição do modelo do evento dependeu não apenas das linhas programáticas institucionais, mas também de um contexto de produção musical específico, construído no âmbito da EN.

A intersecção destes factores conduziu à definição de um modelo cunhado ideologicamente, espelhando a base das políticas culturais do Estado Novo, nomeadamente a divisão em “Alta Cultura” e “Cultura Popular/Espectáculos” nas suas secções denominadas “Cultural” e “Recreativa/ Variedades”. A articulação com a produção musical da Emissora Nacional revelou que o evento, apesar de enquadrado num discurso ideologicamente identificado, reflectiu mudanças e processos internos da rádio oficial, patente na mudança de conteúdos musicais, unidades performativas, maestros e “vedetas”, estabilizando sobretudo a partir de 1946.

No campo da produção musical, foi evidenciado como a visibilidade do evento resultou na replicação do modelo enquadrado na matriz ideológica da FNAT, originando um processo de descentralização cultural, por via da fundação, integração e federação de vários orfeões e orquestras. O reflexo desta dinâmica fez-se sentir em diversas realidades locais, tomando uma forma mais aproximada ao programa realizado em Lisboa. No Porto, por exemplo, a rádio, através do Emissor Regional do Norte, promoveu conjuntamente com a FNAT vários esforços para a constituição de quadros artísticos que permitissem realizar e oferecer aos trabalhadores da cidade experiências culturais baseadas no mesmo modelo.

Em suma, a intersecção das políticas institucionais direccionadas para operários permitiu configurar o programa SPT, disseminado pela rede nacional da FNAT e ancorado na produção musical da EN no âmbito do programa de “aportuguesamento” lançado por António Ferro, num projecto conjunto que visava “integrar” os trabalhadores na nação e na nova ordem estado-novista.

Considerações finais

Passado e presente

A presente dissertação teve como objectivo abordar a produção musical da denominada “música ligeira” no seu enquadramento institucional na Emissora Nacional ao longo de três administrações, entre 1934 e 1949.

O meu olhar a partir do agora para um tempo distante, disperso e fragmentado, conduziu a uma reflexão sobre o modo de construção da narrativa histórica, o papel do investigador nesse processo, a relação com a documentação de arquivo e com os interlocutores. Apesar de estudar uma temática na minha própria cultura, trata-se de um tempo que não vivi e sobre o qual tinha pouca informação, o que implicou o distanciamento que é considerado necessário para efectuar a investigação, tal como refere Rice (1991:6). Todavia, sobretudo através das entrevistas não estruturadas, tornou-se evidente a subjectividade inerente ao discurso dos meus interlocutores, assim como o modo como construíam a narrativa sobre as suas vidas e os momentos vividos no tempo histórico em questão. O objecto de estudo foi também enformado pelo encontro de experiências subjectivas, a minha e a dos interlocutores, permitindo complementar com outras fontes, nomeadamente com os documentos nos arquivos e com os periódicos. O trabalho de pesquisa nos arquivos foi fundamental para modelar, de modo dinâmico, o desenvolvimento da pesquisa e a construção do objecto de estudo, assim como do conhecimento específico sobre o tema da dissertação.

O enquadramento da investigação realizada na área disciplinar da etnomusicologia e, em particular, da etnomusicologia histórica, permitiu confrontar e complementar com uma abordagem interdisciplinar marcada também pela Sociologia da Música, Estudos Culturais e Estudos de Música Popular. A análise dos dados provocou sucessivas mudanças de rumo na pesquisa e na delimitação do objecto de estudo e na fundamentação teórica e metodologia tem eco no trabalho de vários etnomusicólogos que repensaram as suas abordagens e contribuíram para reequacionar as fronteiras disciplinares. Neste sentido, tomando como exemplo os diferentes enfoques de etnomusicólogos como Bohlman (2004), Erlmann (1999), Shelemay (1980), Taylor (2007), Widdess (2000; 2003), é notório, mais do que a contextualização histórica das práticas musicais, o modo como o estudo das músicas populares a partir de uma perspectiva histórica pode contribuir para um melhor entendimento da história em geral

(Merriam 1967:114). Como enfatiza Taylor (2007), um estudo de carácter histórico não deve ser indiferente ao facto de uma grande parte da abordagem histórica esteve a cargo da Musicologia Histórica e da sua legitimação ideológica da “música erudita”. O argumento poderá ser inicialmente contestado, mas foi de facto a etnomusicologia que perspectivou sem complexos as outras práticas musicais “não ocidentais” e “não eruditas”, estudando também a “música erudita” ocidental a partir de uma perspectiva etnomusicológica. Por outro lado, e apesar da abordagem da denominada etnomusicologia urbana, foram os Estudos Culturais, a Sociologia da Música e os Estudos em Música Popular a contemplar, de modo mais abrangente, as práticas musicais urbanas na sua relação com as indústrias da música e com os públicos.

Situar disciplinarmente o estudo da “música ligeira” e definir uma metodologia específica de trabalho que encontrasse eco na produção teórica existente é um processo em construção que não se esgota nesta tese. Desde a introdução nos anos 80 da Etnomusicologia Urbana em Portugal, pela etnomusicóloga Salwa Castelo-Branco, no âmbito do Curso de Licenciatura em Ciências Musicais da FCSH/UNL, que foram lançadas as bases para as primeiras abordagens etnomusicológicas em torno das indústrias da música e das práticas musicais urbanas. Daí resultaram, no âmbito do INET, várias investigações em torno de assuntos relacionados com a “música ligeira”, com o “pop/rock” e outras práticas musicais urbanas, levadas a cabo por investigadores como António Tilly, Pedro Félix, Pedro Roxo, Rui Cidra, Leonor Losa, João Silva, Hugo Silva, Gonçalo Oliveira, Ana Filipa Carvalho, Miguel Almeida, Ricardo Andrade, e.o. que cruzaram os resultados das suas investigações na *Enciclopédia da Música em Portugal do séc. XX*, editada por Salwa Castelo-Branco, e que constitui a primeira abordagem sistemática e científica a algumas categorias, géneros e estilos musicais (Castelo-Branco 2010).

Na linha de Bohlman (2008), tratei de realçar as condições históricas da institucionalização da produção da “música ligeira” na EN, procurando construir uma narrativa não linear que se afastasse de uma história da instituição ou da própria “música ligeira”. Ao invés, o enfoque foi colocado nas contradições, disputas e negociações operadas na esfera ideológica e do poder, sem se reduzir a elas, assim como nas contingências que enformaram a “música ligeira” no quadro institucional da EN. Mais do que estudar uma determinada prática musical no passado, constituiu objecto do presente estudo utilizar a “música ligeira” como modo de conhecer melhor o passado

(Id. *ibid.*:260) e contribuir para a reflexão etnomusicológica e historiográfica em torno do Estado Novo nos anos 30 e 40.

O Estado Novo

Constituiu um dos objectivos deste estudo contribuir para uma perspectiva mais abrangente e fluida de alguns processos sociais e culturais centrais nos anos 30 e 40. A escolha da categoria genérica “música ligeira”, que não foi a primeira escolha da investigação, conquistou o seu espaço por permitir a problematização de discursos e processos por vezes marginais à historiografia do Estado Novo. Tal factor deve-se, em parte, a uma produção no domínio da História que tem privilegiado uma perspectiva marcada “por um questionário de base cuja natureza restringe a própria formulação de problemas, acabando por se reflectir num leque reduzido de opções metodológicas e numa certa utilização das fontes de arquivo” (Domingos e Pereira 2010:8).

A criação de grelhas conceptuais de partida para a análise de determinados objectos no âmbito do regime ditatorial português parece cristalizar posições, consensos e uma ideologia homogénea que, em rigor, mais não faz do que ocultar processos sociais mais complexos e negociações que podem revelar visões descentralizadas do próprio poder e da natureza heterogénea de algumas linhas políticas orientadoras da propaganda no Estado Novo. Alguns autores parecem unânimes ao afirmar que numa análise dos fascismos é evidente que a dificuldade em categorizar, criar uma grelha taxonómica e uma base conceptual e teórica homogénea, advém sobretudo da heterogeneidade dos pressupostos políticos e sociais que lhe subjazem (Woodley 2010:2). Neste sentido, a exaltação nacionalista, o “mito regenerador” da nação e das suas gentes, o militarismo, o sentido de posse relativamente ao passado, a tensão entre elitismo e populismo (Id. *ibid.*), representam algumas das características globais que poderão ser contempladas. Acresce ainda que, no caso específico, ao considerar o Estado Novo como realidade ideologicamente “auto-suficiente”, perde-se a riqueza de processos sociais que vão além da enunciação discursiva, ou seja, não se confronta o discurso com a prática. Por outras palavras, ao considerar projectos totalizantes que se esgotam nos discursos do líder e de algumas figuras de relevo político e intelectual, não se concede aos diversos actores envolvidos a sua agentividade e a capacidade de agirem em diferentes direcções e com outras motivações que não as “oficiais”.

A capacidade de agência destas figuras (e de todos os seres humanos) constitui um elemento relevante porquanto permite partir para uma análise que não toma como linear a formulação de políticas e a sua consecutiva aplicação, sem negociações ou contradições. Por outro lado, a concepção de um regime estanque e de uma análise realizada de cima para baixo, mascara uma certa objectividade implícita a processos sociais que são ambíguos, tal como também concluíram outros estudos (p. ex.: Alves 2007:64-5). Para além da base discursiva dos principais decisores políticos, a abordagem aqui realizada não pretendeu isolar o Estado Novo como um sistema fechado em si mesmo, nem limitar a abordagem comparativa a regimes com características ideológicas semelhantes.

Tratando o presente estudo da relação entre a rádio pública e a “música ligeira” e, mais especificamente, de como a EN enformou a produção de “música ligeira” no quadro nacionalista dos anos 30 e 40, foi fundamental delinear uma abordagem comparativa com as principais potências radiofónicas, nomeadamente a BBC, ao invés de procurar apenas nos regimes congéneres, como o Italiano, Espanhol ou Alemão, semelhanças e diferenças. Com efeito, a emergência da radiodifusão nos anos 20 e 30 foi comum a vários países com regimes políticos distintos, utilizando por vezes modelos organizacionais semelhantes. Acresceu ainda o facto do Estado Novo ter sido permeável à expansão das indústrias transnacionais da música, nomeadamente de géneros e estilos musicais, como o jazz, assim como de modelos performativos, popularizados pela indústria fonográfica e pela rádio. Além disso, um olhar mais alargado aos regimes ditatoriais no período em estudo revela que estes se relacionaram, integraram e recontextualizaram as formas de produção e consumo características do capitalismo e do liberalismo que contestavam, nomeadamente através das manifestações sociais da tecnologia, da divisão do trabalho, e.o.

Como abordado na introdução, os processos sociais associados às manifestações tecnológicas e ao aproveitamento da divisão do trabalho para formas de produção específicas não constituem dimensões sociais atemporais e a-históricas, necessitando de uma contextualização mais ampla que contemple, sem regime de exclusividade, os discursos e objectivos do regime. Mais do que verificar uma certa grelha taxonómica de identificação com as grandes linhas discursivas dos principais decisores ou as suas instituições “se integravam ou não na lógica de propaganda do regime autoritário” (Ribeiro 2005:14), tratei de realçar as negociações, tensões e lutas de poder, assim como inserir a produção e actividade musical da EN no contexto nacional e internacional.

A Emissora Nacional e os seus decisores

Partindo da proposta do etnomusicólogo Peter Manuel, constituiu o objectivo fundamental dos Capítulos 1 e 2 perceber, ao longo das administrações de António Joyce (1934-1935), Henrique Galvão (1935-1941) e António Ferro (1941-1949), como foi definido e exercido o controlo na Emissora Nacional. A problemática de partida, ainda que ampla, continha em si várias questões em torno do que distingue as três administrações, quais e como são formuladas as políticas de programação, a relação com o poder político central e com os grandes vectores ideológicos do Estado Novo, com as possibilidades tecnológicas e com a “música ligeira”. A análise às três administrações revelou que a rádio pública se assumiu como um espaço de negociação e de luta de poder com vários interesses conjugados entre diferentes figuras portadoras de concepções programáticas distintas e, por vezes, divergentes perante a função da EN, quer no campo artístico, quer na sua vocação como instituição de “propaganda”.

Se o nascimento da ideia para a criação de uma rádio estatal surgiu essencialmente da sociedade civil, espelhado no *I Congresso Nacional de Radiotelefonia* (*O Século*, 8/11/1931) organizado pelo Jornal *O Século*, o aproveitamento político de tal instituição como braço da propaganda política do estado não foi desde logo evidente. Neste sentido, a primeira comissão administrativa, liderada por António Joyce, revelou uma maior preocupação com a criação de várias orquestras radiofónicas e no seguimento de um modelo de organização artístico semelhante ao da BBC (*Rádio Jornal*, 22/07/1934). O apoio para a realização de tal obra veio do Ministro das Obras Públicas e Comunicações, Duarte Pacheco que, para o efeito, tinha colocado na Comissão Administrativa Manuel Bívar, responsável pela parte técnica, e Jorge Braga, vogal comercialista. A aparente “apolitização” da EN, em 1934 e início de 1935, não tardaria a provocar reacções de várias figuras do regime, em particular no director do SPN, António Ferro, que queria ver aquele meio de comunicação sobre sua alçada.

As lutas de poder interno revelavam vários interesses em jogo: a motivação artística de António Joyce, a pretensão política de António Ferro, e a mediação de Duarte Pacheco e de Salazar. Neste sentido, é relevante concluir que para Salazar a rádio do estado não deveria ser um braço político do SPN nem um seu instrumento de propaganda directa, argumento sustentado pela nomeação, em Março de 1935, de Fernando Homem Cristo, seu antigo aluno em Coimbra, para delinear um plano de acção política para a EN e, ao mesmo tempo, mantê-lo informado sobre o que se

passava internamente naquele organismo público. Para além da clara ofensiva política promovida por Homem Cristo à direcção de António Joyce, o levantamento às contas solicitado por Couto dos Santos, o administrador da AGCTT, marcaria, em 1935, o fim de uma administração essencialmente mais vocacionada para a implementação de estruturas artísticas, como o “complexo orquestral” e a Secção Musical Portuguesa, do que com o rigor financeiro e a acção política. Neste último campo, a resposta de Salazar e Duarte Pacheco às ofensivas de António Ferro demarcaram claramente a EN de uma instrumentalização pelo SPN e dos seus objectivos propagandísticos. Não obstante os alertas do director para o facto de a rádio pública se ter tornado num “instrumento de diversão apolítica” (Carta de António Ferro a Couto dos Santos. 14 de Abril de 1935. FPC/MC/ECS), a escolha do novo director da EN ditou o fim das pretensões de Ferro, com a nomeação de Henrique Galvão. Na nova direcção foi mantido Manuel Bívar, da confiança política de Couto dos Santos e Duarte Pacheco, e foi nomeado Pires Cardoso para Vogal Comercialista.

Apesar de pouco realçado nos estudos sobre a EN (Santos 2004; Ribeiro 2005), a escolha de Henrique Galvão para a EN não deve ser analisada ou confinada à sua prestação na organização de eventos de grandes dimensões, como as Feiras Coloniais de Luanda e de Lourenço Marques (1932) ou a I Exposição Colonial do Porto (1934). Henrique Galvão inaugurou oficialmente a Emissora Nacional, instituindo um discurso orientado para uma rádio pública que se pudesse assumir como “espelho fiel” do próprio Estado Novo, e não apenas um tentáculo ideológico instrumentalizado pelo SPN. Este discurso, que é amplamente reproduzido nos periódicos da época e, em particular, no *Boletim da Emissora Nacional*, assenta sobretudo na “ordem”, “serenidade” e “equilíbrio orçamental” que visava “servir superiormente a política nacionalista do Estado” (*Diário de Notícias*, 01/08/1935). A escolha de um novo director que “disciplinasse” a desordem política e financeira encontrada, respectivamente, por Homem Cristo e Couto dos Santos, tinha, no entanto, outra intenção. Se por um lado António Ferro e o SPN se encarregavam da propaganda interna e da participação em certames internacionais (Alves 2007), caberia a Henrique Galvão, por outro lado, a ligação ao “mundo português”, ou seja, às colónias ultramarinas e comunidades portuguesas migrantes, através dos programas de ondas curtas. “A voz de Portugal” deveria ser ouvida fora e dentro de fronteiras, sendo que, neste último caso, era essencial estabelecer também um plano de radiodifusão capaz de

combater a invasão de emissões radiofónicas estrangeiras, como alertara Duarte Pacheco em 1935.

A sintonia entre a estratégia de Salazar e Galvão, neste campo, será praticamente total, pelo menos no âmbito da enunciação discursiva de ambos, ligando a Metrópole ao Império, e afirmando na sociedade internacional o valor histórico e civilizacional da raça. No plano interno, para além da transmissão dos grandes discursos e do ideário do Estado Novo, patente nas inúmeras palestras de carácter nacionalista, corporativista, anti-comunista, etc. (Ribeiro 2005), Henrique Galvão teve de lidar com várias críticas e tensões provocadas pelas opções de gestão financeira da sua administração. A redução do número de orquestras de 7 para 3 e a aposta na música gravada valeram-lhe vários problemas com o Sindicato Nacional dos Músicos e com algumas individualidades do meio musical que entretanto foram afastadas da EN.

No entanto, o “espírito reformador” de Galvão foi além de uma simples estratégia para atingir o equilíbrio financeiro das contas da rádio pública. Ainda que a justificação para algumas escolhas que afectaram a programação tenha sido motivada por questões orçamentais, o novo director da EN tinha como grande objectivo recuperar a imagem da rádio pública e aproximá-la de um maior número de ouvintes possível, afastando-se assim das críticas realizadas à anterior administração e que haviam apelidado a rádio do estado de “Maçadora Nacional”. Se por um lado Henrique Galvão queria uma rádio que fosse a voz do Estado Novo, não podia, por outro lado, ignorar que, enquanto rádio generalista, tinha de se dirigir a uma audiência heterogénea com gostos musicais contrastantes, não podendo reduzir a emissão a momentos de exaltação nacionalista. Outro problema advinha do facto de existirem distintas estações emissoras que faziam concorrência directa à EN e que contemplavam repertórios que mais agradavam o público, englobados na categoria genérica “música ligeira”. O equilíbrio pretendido entre “Alta Cultura” e “Cultura Popular e Espectáculos” exigiu sempre uma gestão da programação que procurava o “levantamento das condições espirituais das camadas populares” (*Rádio Nacional*, 3/11/1937), mas que buscava também fornecer aos “sábios sessões de alta cultura” (*Rádio Nacional*, 13/02/1938).

A margem de negociação que Henrique Galvão dispunha na experimentação na programação da EN resultava essencialmente da confiança política que Salazar e Duarte Pacheco depositaram nele. No entanto, como revelado, a interpretação que toma a saída de Henrique Galvão da dianteira dos destinos da rádio pública como mero prosseguimento da sua carreira colonial não é fiel ao rigor dos factos.

O afastamento de Henrique Galvão da Emissora Nacional constituiu um acto político no qual se verificou a retirada da confiança de Salazar e de Duarte Pacheco, catapultado pelas Comemorações dos Centenários. Acresce que o momento do afastamento de Galvão foi precedido de várias mudanças significativas na orgânica da radiodifusão nacional, consequência do dealbar da II Guerra Mundial. O regime precisava, nesse cenário de final dos anos 30, início de 40, de uma base de propaganda mais forte e de um plano mais ousado para a rádio pública, colocado em marcha em 1939 e 1940. Não obstante a pretensão de Galvão para constituir uma Junta Autónoma de Radiodifusão Nacional que garantisse a independência desta relativamente ao SPN, em 1940 a EN adquiriu a autonomia financeira relativamente à AGCTT, passando para a alçada da Presidência do Conselho. No ano seguinte, Salazar e Duarte Pacheco acabariam por entregar a direcção da rádio do estado a António Ferro, também afastado, em 1949, por motivos políticos. Um dos aspectos centrais no enquadramento da radiodifusão consistiu no reforço do monopólio estatal possibilitado pelo novo regime de centralização dos postos emissores, imposto em 1939.

Com o novo regime, cabia ao SPN/SNI aprovar os horários de emissão das rádios centralizadas e colocar junto de cada estação um Fiscal do Governo encarregue de controlar a parte falada e reportar ao organismo responsável pela propaganda os incidentes internos. A escolha de António Ferro para a direcção da EN foi, por isso, acompanhada de um aumento significativo das competências do SPN/SNI, via Presidência do Conselho, em matéria radiofónica e, como abordado no Capítulo 2, de uma extensão institucional, confirmada em 1944, com a passagem da EN para a alçada do SPN/SNI. A extensão dos pressupostos da “política do espírito” à EN, manifestados em vários programas e, em particular, na promoção do “aportuguesamento” da emissão, assim como a pretensão de “alegrar” e “nunca aborrecer” constituiriam as grandes marcas distintivas relativamente à administração precedente.

As disputas travadas pelo controlo da EN resultaram em opções específicas e distintas que contribuíram para enformar as estratégias e linhas orientadoras da programação radiofónica, assim como a organização interna da rádio pública. Para além da questão central do tipo de controlo exercido, tal como proposto por Manuel (1993), foi fundamental perceber quais os conteúdos disseminados. Procurei ao longo da dissertação evidenciar quais os processos que enformam um determinado conteúdo e porque é que surge aquele e não outro, ou seja, quais as condições históricas de emergência de um discurso que enforma o conteúdo disseminado.

A programação radiofónica, como abordado, foi o resultado de diversas contingências que configuraram um determinado conteúdo ou produto final. Ao realçar nos Capítulos 1 e 2 as lutas de poder, discursos e estratégias que enformaram as políticas de programação, assumi a perspectiva que a programação radiofónica constitui um campo manifestamente ideológico e cultural, resultando de escolhas e opções dos decisores e dos agentes envolvidos. A abordagem evidenciou que, nas três administrações em análise, existiram traços distintivos nas políticas de programação, enformados ou reflectidos em por diferentes discursos. As linhas gerais, distintivas de diferentes opções estratégicas representam também o modo como os decisores e os programadores entenderam o seu contexto social e criaram a sua teia discursiva (Brain 1989), partindo de diferentes perspectivas, posições ideológicas e culturais relativamente à função, organização e alcance político e artístico da EN.

As políticas de programação seguidas foram, portanto, o resultado de estratégias dos decisores, enformadas por contingências e processos sociais que complexificam e se afastam de uma simples aplicação directa das grandes linhas do Estado Novo à rádio pública. A própria constituição das grelhas de programação, que resultava da justaposição de vários programas num determinado intervalo de tempo e horário, estando subjacente a uma ideia de “fluxo planeado” (Williams 2005/1974:231), incluía a idealização, selecção de conteúdos e produção de programas e a sua posterior justaposição num “programa-tipo”, fazendo depender o resultado final de diversas contingências, como a influência de modelos internacionais, questões orçamentais, tecnológicas, de recursos humanos disponíveis, e.o.

No delinear das diferentes políticas de programação, os decisores, enquanto agentes históricos são, eles próprios, mediadores de significados (Hennion e Meadel 1986), porquanto seleccionam e optam por uma determinada política de programação que acarreta toda uma dimensão ideológica que resulta numa realidade mais complexa. Neste sentido, procurei responder à questão do que distinguia a programação radiofónica e, em particular, a política de programação musical de cada uma das três administrações. A questão partia, desde logo, do princípio de que a mediação de significados e o aparato discursivo ao longo das três administrações teve contornos distintos. Para além das relações já abordadas entre os decisores e o poder político central, verificou-se uma orientação diversa entre os três directores da rádio pública entre 1934 e 1949, com diferentes prioridades na programação e política de expansão da EN. Se para António Joyce era fundamental que a rádio pública respondesse à crise que

afectava a classe dos músicos, delineando sobretudo uma política de programação centrada no “complexo orquestral” e na “música viva”, foram as disputas de poder, que iniciaram de modo mais contundente a “politização” da programação. No entanto, como demonstrado, essa politização não foi construída a partir da concepção homogénea de uma ideologia cristalizada e monolítica do Estado Novo, representando, ao invés, os diferentes posicionamentos e objectivos políticos dos seus decisores.

A política de programação na administração de Henrique Galvão (1935-1940) foi condicionada pelo espírito reformista que visava o controlo das despesas internas da EN e a reformulação do peso das estruturas artísticas no orçamento anual, assim como pelo desenvolvimento da vocação imperial, com a afirmação das ondas curtas e da emissão para o Portugal ultramarino. Ao nível interno, para além da colaboração institucional com a Legião Portuguesa ou a União Nacional, por exemplo, Galvão procurou manter uma posição controlada relativamente ao SPN/SNI de António Ferro, tal como sugere o documento da criação Junta Autónoma de Radiodifusão. A administração de Henrique Galvão procurou assim reflectir na programação da EN que esta era o espelho fiel do rigor e ordem do Estado Novo, encarregando-se da sua propaganda, mas distanciando-se do SPN/SNI e da propaganda produzida por aquele organismo.

A institucionalização da produção da “música ligeira”

O processo que conduziu à institucionalização da “música ligeira” na EN entre 1934 e 1949 esteve intimamente ligado às condições de produção musical criadas no âmbito da rádio pública. Procurei realçar ao longo do estudo o modo como a institucionalização da produção musical dependeu das várias componentes que conduziram, através da divisão do trabalho, à “fabricação” do produto final, destinado aos programas radiofónicos. A concepção mais ampla e fluida do processo de produção musical evidenciou um conjunto de contingências relevantes, mas também a sua ligação com as políticas de programação e com mudanças sociais e culturais, responsáveis pela configuração de novas formas de organização produtiva e de mediação de significados.

Parti do pressuposto da divisão do trabalho (Adorno 2003:33), característica dos novos média (Williams 1981). A divisão do trabalho, enquanto base da produção musical da EN, envolvia as orquestras (englobando músicos e maestros), os

compositores e as estruturas de apoio à composição, os cantores e as estruturas de formação e promoção. Procurei contextualizar a institucionalização da produção musical no âmbito do movimento internacional que foi comum em diversas rádios públicas na Europa.

Neste sentido, foram criados, nos anos 20 a 40, vários agrupamentos musicais e outras estruturas artísticas que estiveram associadas à emergência da radiodifusão. Ao colocar o enfoque na produção musical, procurando aprofundar as relações com o contexto histórico, foi fundamental perceber que a EN e a organização da sua produção musical se integrava num contexto mais alargado que não podia ser circunscrito apenas aos países com regimes ditatoriais. Em consonância com a grelha interpretativa exposta na introdução, a análise levada a cabo não podia cingir os regimes ditatoriais a sistemas fechados e impermeáveis a processos sociais mais abrangentes.

Aquando da nomeação da primeira comissão administrativa, o modelo de organização artística e de produção musical aplicado por António Joyce e Pedro de Freitas Branco foi semelhante ao implementado pela BBC. A organização das orquestras da EN foi inspirada no modelo de “Comprehensive Orchestral Organisation” (Kenyon 1981:35) da BBC desenvolvido anos antes, no qual Pedro de Freitas Branco desempenharia um papel semelhante ao do maestro Adrian Boult (*Rádio Jornal*, 22/07/1934). No entanto, no período em estudo, os modelos de organização dos “complexos orquestrais” como base do sistema de produção musical e da programação radiofónica não foi uniforme. As diferentes concepções e formas de organização das orquestras como base da produção musical foram também enformadas pelas estratégias dos decisores na definição da programação musical. As mudanças operadas no “complexo orquestral” transcenderam apenas questões organizacionais, reflectindo contingências financeiras, modelos internacionais, estratégias de programação, públicos, entre outros aspectos.

O modelo do “complexo orquestral”, implementado pela administração de António Joyce, previa 7 agrupamentos musicais, dedicando à interpretação da “música ligeira” apenas a *Orquestra de Salão* de Lopes da Costa. O “complexo orquestral” foi remodelado em 1935 por Henrique Galvão que reduziu o número de orquestras para 3, mas contratou vários agrupamentos de “música ligeira” externos ao funcionamento da EN, com o objectivo de contrariar uma programação que valera à EN a alcunha de “Maçadora Musical”. A reorganização do “complexo orquestral”, mantendo sempre a influência inicial da BBC, ou seja, de uma orquestra sinfónica principal que depois se

desdobrava noutros agrupamentos, adaptou-se a uma nova política de programação que deveria mostrar a “ordem” e o “rigor” que pautava, segundo o discurso dos decisores, o Estado Novo. No entanto, a redução do complexo orquestral para 3 orquestras implementado por Galvão, como sinal da contenção orçamental exigida por Couto dos Santos, foi alterado a partir de Novembro de 1935, com a formação da Orquestra de Jazz, da Orquestra de Variedades, em 1936, das Orquestras de Salão A, B e C, e de outros grupos musicais como os Sextetos, os Quartetos, a Orquestra de Câmara, e.o. A realidade dinâmica do “complexo orquestral”, com sucessivas remodelações permitia também responder a uma programação musical que deveria reflectir uma divisão mais equilibrada entre “Alta Cultura” e “Cultura Popular”, numa tendência marcada por um lado pelo lançamento dos *Concertos Públicos* a partir de teatros da cidade de Lisboa, com música erudita e, por outro, dos programas de *Hora de Variedades* nos quais actuavam os agrupamentos musicais dedicados à “música ligeira”, que acompanhavam os cantores da rádio. Esta divisão, assim como o papel desempenhado pelas diferentes orquestras, é definitivamente consolidada em 1937 com a definição, por parte da administração da EN, do repertório a ser interpretado. A consolidação do “complexo orquestral” resultou também, no mesmo ano, na criação do “Quadro Permanente” e no “Quadro Eventual”, na respectiva actualização das tabelas salariais, definindo a categoria e o valor hora correspondente auferido pelos músicos, assim como na criação de várias regras de funcionamento através das *Ordens de Serviço*, que por vezes assumiam um carácter disciplinar.

Quando António Ferro tomou posse em 1941, o complexo orquestral manteve o essencial da sua estrutura, ainda que com algumas mudanças que traduziam a estratégia do decisor para a EN. Se um dos grandes objectivos era “nunca aborrecer”, “alegrar” e “aportuguesar” os programas da rádio pública, verificou-se de imediato a renomeação de alguns agrupamentos, como a Orquestra Sinfónica Popular, o Coro Popular de Lisboa. A persecução dos objectivos de “popularidade” pretendidos por Ferro afectou ainda a concepção da gestão do “complexo orquestral”, com a contratação em 1942 da Orquestra Típica Portuguesa, um grupo externo à EN, com uma configuração instrumental diferente dos restantes grupos da EN e, em 1946, a contratação da Orquestra Ligeira de Tavares Belo. Tal como na administração de Henrique Galvão, é notório que durante a chefia de Ferro, as mudanças na orgânica do “complexo orquestral” foram marcadas pelas políticas de programação definidas e implementadas. Foi no início dos anos 40, na sequência das *Comemorações Centenárias* e com a

mudança de direcção, que houve uma reestruturação do “complexo orquestral” prevendo uma associação da OSN ao Teatro de São Carlos e às suas temporadas líricas e sinfónicas, e de outros agrupamentos, como as Orquestra Sinfónica Popular, Orquestra de Variedades, Orquestra Ligeira e, como grupo externo, a Orquestra Típica Portuguesa, associadas, a partir de 1941 a programas como *Serões para Trabalhadores*, organizado em parceria com a FNAT. Neste sentido, o processo de gestão do “complexo orquestral” esteve intimamente ligado à estabilização de maestros que pudessem também desempenhar outras funções, como a de compositor, arranjador e de ensaiador de cantores.

Apesar de não abundarem os estudos em torno da produção musical desenvolvida no âmbito da Emissora Nacional de Radiodifusão nos anos 30 e 40, pareceu evidente ao longo da presente investigação que a compreensão do surgimento das orquestras radiofónicas deve contemplar uma análise comparativa que situe a sua emergência num contexto internacional, e contextualize a sua gestão e principais mudanças à luz das políticas de programação e de articulação com outras componentes da produção musical.

Destaca-se, neste sentido, o caso dos cantores e cantoras de “música ligeira” da EN. O modelo performativo do cantor acompanhado por uma orquestra marca um dos mais importantes elementos na análise à produção musical, uma vez que implicou a estabilização de orquestras e a contratação e formação de cantores no âmbito da estrutura produtiva da EN. Foi sobretudo com o lançamento dos programas de variedades durante a administração de Henrique Galvão que se constituiu a base do que seria um *star system* ou um sistema de estrelato, no qual os cantores e cantoras alcançavam alguma visibilidade. No entanto, mesmo no contexto internacional, englobando a realidade europeia e norte e sul-americana, existem ainda muitas lacunas na análise histórica e social que contextualize a emergência dos *star systems* no momento do surgimento e da afirmação da radiodifusão. Procurei, assim, não limitar a análise do surgimento das “vedetas” ao funcionamento interno da EN, destacando, tal como propõe Marshall (1997) que o *star system* num novo média emerge em articulação com outros sistemas de produção musical.

Apesar da ausência de um estudo de fundo e de um levantamento sistemático de fontes, os dados recolhidos parecem apontar para um aproveitamento de várias orquestras e cantores provenientes de outros sistemas de produção, como o teatro de revista, a indústria fonográfica, e.o. que foram integrados desde o aparecimento da rádio

na sua programação. A rádio operou assim como um meio de promoção de outras indústrias da música, colaborando em estreita relação com estas. No entanto, como abordado no Capítulo 6, a criação de um elenco de cantores e cantoras de “música ligeira” na EN foi progressiva e dependeu das políticas de programação dos diferentes administradores que marcaram o período em estudo. Mais do que um mero componente operativo na produção musical, a institucionalização de um *star system* revelou, na linha de Dyer (1986), que os cantores e cantoras são também eles agentes com a capacidade de circular ideais. Se na administração de Henrique Galvão, o lançamento do *Quarteto Vocal Português* em 1936 revela o objectivo de criar um grupo fixo que pudesse colaborar nos vários programas da rádio pública e em alguns eventos do Estado Novo, cantando “Portugal (...) de Norte a Sul” (*Rádio Nacional*, 20/06/1936), ou seja, arranjos musicais para quarteto vocal, seria sobretudo com os programas de “variedades”, iniciados de modo regular em 1936 que surgiria o espaço para a emergência das “vedetas” radiofónicas.

Durante a administração de António Ferro, as mudanças na política de programação e orientação da EN conduziria a uma nova postura perante a necessidade de novas vozes que pudessem encarnar os valores que se pretendiam implementados no âmbito da nova estratégia. A relação entre as condições sociais e históricas nas quais emergem os sistemas de vedetas tornou-se evidente com o projecto implementado de “aportuguesamento” da “música ligeira”, com a organização de novos programas, e com a estabilização de orquestras e da composição de repertório no âmbito do GEM. As vedetas tornaram-se também as “vozes do aportuguesamento”, em programas com contornos institucionais bastante delineados, como *Serões para Trabalhadores*. No entanto, constituiu um objectivo da abordagem empreendida não reduzir as “vedetas” a meros mediadores de textos reificados ou de ideologias, mas antes perceber o processo que subjaz à construção de uma carreira e qual o percurso até alcançar o estatuto e a visibilidade de “vedeta”.

As entrevistas levadas a cabo, assim como a pesquisa nos periódicos, revelam que, sobretudo nos anos 40, era comum a ascensão de “meninas da rádio” que começavam nas rádios de bairro e nas colectividades, ambicionando chegar sempre à “cidade da música” (Ferro 1950:93), ou seja, à EN. Uma vez que vários compositores circulavam nos mesmos meios que as jovens aspirantes a cantoras radiofónicas, era comum que fossem estes a propor às futuras “vedetas” que prestassem provas na rádio pública. Todavia, existiam também relações familiares e contactos privilegiados que

facilitavam a admissão dos cantores e cantoras, como são os casos de Maria Eugénia, sobrinha de Flaviano Rodrigues (músico da OSN), das *Irmãs Remartinez*, cujo pai, Francisco Remartinez, tinha sido maestro numa orquestra onde colaborava António Melo (compositor e pianista da EN), de Cidália Meireles, ouvida por Francisco Herédia (funcionário da EN), e.o. A estratégia de António Ferro e Pedro do Prado passou ainda pela instituição dos *Prémios de Artistas Ligeiros*, desde 1943 que, em rigor, funcionariam mais como um sistema de legitimação de cantores e cantoras que já actuavam nos principais programas radiofónicos. A questão da renovação dos elencos artísticos da EN, no campo da “música ligeira”, ficará apenas resolvida em 1947, com a fundação do Centro de Preparação de Artistas, liderado por Mário Mota Pereira, e que tinha como objectivo formar cantores destinados aos principais programas da rádio, com grande impacte sobretudo nos anos 50.

“Música ligeira” e nacionalismo

O enfoque do presente estudo na produção musical e nos processos que lhe são subjacentes permitiu abordar as condições históricas e sociais da emergência do projecto do “aportuguesamento” da música na rádio pública. A escolha da “música ligeira” como um dos objectos de análise revelou o modo como as categorias genéricas, que abarcam uma pluralidade de géneros e estilos musicais, evocam elas próprias determinadas narrativas associadas a diferentes sistemas de produção e de disseminação musical, assim como a discursos que caracterizam, contextualizam e circunscrevem as práticas musicais (Castelo-Branco 2008; Gelbart 2007; Kirschenblatt-Gimblett 1998; Middleton 1991). Na abordagem efectuada à “música ligeira” procurei realçar as condições históricas da sua produção e disseminação no âmbito da EN.

O processo de institucionalização da produção da “música ligeira” na EN foi efectuado em diferentes fases e dependeu das políticas de programação e das estratégias das diferentes administrações. Como demonstrado, foi na administração de Henrique Galvão que a “música ligeira” conquistou um espaço maior na programação, uma vez que a sua estratégia implicava uma redução de custos, conduzindo ao aumento de colaborações externas de agrupamentos musicais naquele âmbito, assim como na compra de diversos fonogramas de “música ligeira” nacional e internacional. Nos discursos analisados, a identificação da “música ligeira” como música para o “povo”,

para as “massas” pouco instruídas, disseminada através das indústrias da rádio, fonográfica, dos espectáculos, cafés, casinos, termas, e pelo teatro de revista, constituiu sempre um argumento utilizado na teia discursiva que a opunha a uma música culta destinada ao “escol” e “elites” da nação. Tal como referido por Middleton (1991:4) nas possíveis definições de *Popular music*, os discursos em torno destas categorias tendem a caracterizá-la como “música menor” e de reduzido “valor artístico”. No entanto, é bastante pertinente que esta “música menor” tenha merecido da parte da administração de Henrique Galvão e de António Ferro, um olhar atento e um enquadramento institucional que revelava o conhecimento dos decisores acerca da importância da “música ligeira” na programação musical, como modo de cativar e atingir uma grande parte do público que pretendia programas de entretenimento e de variedades, como de resto era transmitido pelas restantes rádios.

A institucionalização da produção da “música ligeira” tornou-se particularmente evidente aquando da tomada de posse de António Ferro e do novo chefe da secção musical, Pedro do Prado, que pretenderam utilizá-la como meio para “alegrar” e “nunca aborrecer”, mas também como veículo de disseminação de uma ideologia nacionalista. O processo de institucionalização da “música ligeira” foi, no entanto, caracterizado por várias negociações relacionadas com a identidade e o poder (Bauman e Brigs 1992:148), enformadas por discursos contraditórios que a procuravam enquadrar no ideário nacionalista e, em particular, na “política do espírito” de António Ferro.

A instrumentalização da “música ligeira” como forma de corporizar valores nacionalistas destinados às “camadas populares” acarretou, neste sentido vários discursos. Por um lado, os decisores envolvidos no processo de institucionalização não definiram um leque de especificidades musicais características do que era ou não “música ligeira”. Torna-se evidente, sobretudo no discurso de António Ferro, que aquela se definia essencialmente como uma categoria que abarcava um vasto leque de géneros e estilos musicais que se estendiam do *swing* ao fado, passando pelo tango, samba e “canção ligeira” espanhola e francesa, assim como o arranjo de melodias de matriz rural, e.o. A “música ligeira” de Ferro era a tradução da própria modernidade, à qual não se podia tolher uma certa “imaginação internacional” característica dos repertórios disseminados pelas indústrias transnacionais da música.

A sua solução no sentido de criar uma “arte saudável” (Rosas 1992:411) consistiu, por isso, numa teia discursiva de índole nacionalista, desenvolvendo também um sistema de produção musical e incentivos (prémios e concursos), como fizera no

SPN/SNI, que pudesse catapultar o surgimento de uma “música ligeira” “aportuguesada”. O quadro que associa, no discurso de António Ferro, a modernidade aos vícios da sociedade do seu tempo, vai procurar opor uma construção discursiva amplamente ancorada na tradição como garante de uma autenticidade reguladora da portugalidade. É neste âmbito que, sobretudo a partir das Comemorações dos Centenários, as melodias de matriz rural recolhidas por Armando Leça, assim como outras anteriormente efectuadas, são instrumentalizadas enquanto “matéria-prima”, “fonte inesgotável” de uma arte hiperactiva que provinha do povo. As melodias de matriz rural representavam uma tradição “viva” que deveria servir de base aos “intelectuais” e compositores, que dispunham dos meios técnicos para as transformar em algo moderno e novo.

A institucionalização da “música ligeira” na 3.^a Secção do GEM, fundada em 1942, representa sobretudo a tentativa de criar um espaço no qual pudesse emergir uma “música ligeira” aportuguesada, ao invés de se pretender a proibição dos géneros em voga e disseminados pelas indústrias transnacionais da música que eram do agrado do público. Tomando a ideia de Bohlman, a propósito dos nacionalismos europeus, o que se pretendia com o projecto do “aportuguesamento” era conferir ao vasto repertório englobado na categoria genérica “música ligeira” algumas das características musicais presumivelmente autênticas e representativas da “alma nacional”. As recolhas de melodias de matriz rural efectuadas por Armando Leça e, já no âmbito do GEM, por Artur Santos, representam, para António Ferro, o elemento de autenticidade e prova irrefutável de uma “arte viva”.

A recontextualização dessas melodias, assim como a composição de novas canções originais com alusões a géneros coreográficos tipificados que remetiam para o âmbito regional (fandango, vira, corridinho, e.o.), evidencia mais uma ramificação da política folclorizante do SPN/SNI, perspectivada a partir de um quadro urbano. Neste âmbito, o leque de manifestações simbólicas do nacionalismo (Löfgren 1989; Thiesse 1999), em particular o “folclore” e as melodias de matriz rural presumivelmente autênticas, não se sobrepunha a uma preferência dos radiouvintes pela “música ligeira” (Melo 2001:274), facto que pesou na estratégia desenvolvida por António Ferro e Pedro do Prado. Mais do que estabelecer uma política para o “povo”, a política de programação da EN entre 1941-1949, assim como o projecto de “aportuguesamento”, evidenciam, a tentativa de agradar e “aportuguesar” o dia-a-dia das classes burguesa e operária urbanas, inserida no projecto mais lato do SPN/SNI de renovar o “bom gosto”

(Alves 2007:65). A “estilização” das melodias, através do processo de arranjo musical para grupos vocais e instrumentais não se manteve alheio aos géneros, estilos musicais e modelos performativos internacionais, como revelado com o exemplo do jazz, com os arranjos baseados em géneros coreográficos regionais, e.o.

No âmbito do projecto do aporuguesamento, mas não apenas circunscrito a este, uma parte considerável do repertório foi composto para grupos vocais, verificando-se a grande visibilidade que estes alcançavam junto do público. As entrevistas realizadas, permitem aprofundar o modo como funcionava a dinâmica da produção musical da EN, em particular com alguns maestros que eram compositores do GEM e ensaiadores dos cantores.

A escassez de informação quanto a muitos cantores e cantoras que actuaram nos programas radiofónicos não permite uma caracterização precisa dos modelos performativos utilizados, sobretudo no final dos anos 30 e início dos anos 40. No entanto, procurei destacar o fenómeno específico das “Irmãs” e de outros grupos vocais e contextualizá-lo de modo mais abrangente. Como abordado com alguns casos internacionais, como as *Boswell Sisters* e as *Andrew Sisters*, houve vários grupos na Europa e América do sul que foram inspirados pela visibilidade que estas alcançaram no âmbito das indústrias fonográfica e radiofónica.

A proliferação do fenómeno e de um modelo performativo que implicava grupos de duas ou três irmãs foi marcante, em Portugal, desde o final dos anos 30, com as *Irmãs Santos*, seguindo-se outros grupos como as *Irmãs Remartinez*, *Trio Lamiti* e *Irmãs Meireles*. Apesar da influência internacional, António Ferro não hesitou em escolher e incentivar estes grupos para a interpretação do repertório da “música ligeira” e do “aporuguesamento” nos principais programas da rádio do Estado. A leitura contraditória do projecto do “aporuguesamento” fica presente neste âmbito, uma vez que o modelo performativo com o acompanhamento instrumental efectuado aos grupos vocais, pela Orquestra Típica Portuguesa, Orquestra Ligeira, ou *a capella* se impôs e foi amplamente divulgado. Como sustentado no Capítulo 6, António Ferro via também na “música ligeira” e nos grupos vocais a possibilidade de representação identitária da nação no exterior, como ilustra o caso paradigmático das *Irmãs Meireles*, lançadas pela mão do presidente do SPN/SNI numa carreira internacional pela América do Sul e do Norte, onde interpretaram, e gravaram repertório de compositores do GEM, como Tavares Belo ou Belo Marques. A carta escrita em 1948 pelo grupo vocal a Pedro do Prado, na qual sugerem a intervenção de Salazar no processo de renovação do seu

repertório caso a EN não respondesse solicitamente, evidencia uma faceta internacionalista do projecto do “aportuguesamento da música ligeira” no quadro institucional da rádio pública, reforçando a vocação de internacionalizar a identidade da nação que António Ferro iniciara no SPN/SNI.

Ao nível interno, as “vedetas” e a “música ligeira” acabaram por ser ainda instrumentalizadas em programas com uma estratégia ideológica bem definida e reveladora das políticas interinstitucionais da EN. Apesar dos vários programas radiofónicos existentes no período em estudo, optei por me focar no programa *Serões para Trabalhadores*, organizado a partir de 1941 em colaboração com a FNAT, no qual a “música ligeira” desempenhou um importante papel. Como referido, a política de programação específica para os trabalhadores teve início com a administração liderada por Henrique Galvão, através da promoção dos *Concertos Populares ao ar livre*, da *Hora de Arte para Operários* e de várias palestras vocacionadas para divulgar as bases da cartilha corporativa, sobretudo através da rejeição da luta de classes, da relação tensa entre patronato e trabalhadores, assim como do repúdio activo ao comunismo.

A centralidade do programa *Serões para Trabalhadores* na EN no período em estudo prende-se por um lado com a sua articulação com o sistema de produção musical e, por outro, com a programação específica para trabalhadores. Neste último ponto, a articulação interinstitucional com a FNAT representou o colocar em marcha de um projecto que integrava uma política social mais lata, e que visava o enquadramento e doutrinação dos operários, fornecendo-lhes o entretenimento adequado ao seu lazer e, ao mesmo tempo, procurando “elevar” a sua cultura. A política de programação da EN direccionada para os trabalhadores tinha como objectivo mobilizá-los para um discurso que penetrasse no seu quotidiano e, em parceria com a FNAT, permitisse educar, elevar a moral e entreter a classe operária.

A articulação com a instituição encarregue da gestão dos tempos livres dos trabalhadores, de importância central no processo de folclorização e instrumentalização da cultura popular (Melo 2001; Valente 1999), acarretou a aplicação de um modelo ideológico bi-partido que visava educar e entreter os operários. O programa *Serões para trabalhadores*, ainda que com alguns ajustes iniciais, foi dividido numa parte “cultural” e noutra “recreativa”. De resto, em vários periódicos da época, o programa é também identificado como *Serões Culturais e Recreativos para operários*. Se a parte cultural era garantida maioritariamente pela Orquestra Sinfónica Popular sob a direcção de Venceslau Pinto, cabia primeiro à Orquestra de Variedades, e depois às Orquestra

Ligeira e Orquestra Típica Portuguesa actuar com as “vedetas” da rádio. Como abordado nos capítulos 6 e 7, a ligação entre o programa e a organização da produção de “música ligeira” na EN, estabelecia-se a diversos níveis. A relação criada entre as orquestras e as vedetas que davam voz ao repertório composto ou arranjado pelos maestros das orquestras da EN – que eram também compositores do GEM – revela a centralidade que o programa passou a ter na administração de António Ferro. A dinâmica referida foi reforçada sobretudo a partir de 1946, altura em que a Orquestra Ligeira dirigida por Tavares Belo assume, com a Orquestra Típica Portuguesa de Belo Marques a parte recreativa, fixando o modelo que privilegiava o surgimento de “vedetas” que interpretavam a “música ligeira”. De resto, após 1947, o programa *Serões para Trabalhadores* recebia, por vezes em estreia, os cantores que terminavam o período de formação no Centro de Preparação de Artistas, iniciando a colaboração em vários programas com o repertório de temas originais ou arranjos dos compositores da EN.

O modelo do programa *Serões para Trabalhadores*, no qual a “música ligeira” era enquadrada na parte recreativa ou de variedades, foi posteriormente replicado através das várias delegações regionais da FNAT, entrosado, em alguns casos, com a própria política de expansão radiofónica da EN, como abordado no caso específico do Emissor Regional Norte. A integração de políticas sociais para trabalhadores num plano interinstitucional, com o objectivo de abranger, através deste modelo, as principais cidades do país e marcar presença nas maiores fábricas, reflecte um plano ideológico mais abrangente inserido também no âmbito internacional da recreação e “Alegria no Trabalho”, que teve expressão em países ditatoriais e democráticos.

Em suma, a “música ligeira” não se limitou a ser uma categoria musical “menor”, sem enquadramento institucional, estando, no caso da EN, no tabuleiro estratégico das diferentes administrações, sendo objecto de uma política interinstitucional intrincada com a ideologia salazarista e com as indústrias transnacionais da música. Entre o “autêntico” e a “nossa época”, a EN contribuiu para a produção e disseminação de uma “comunidade imaginada” (Anderson 1983:7; Edensor 2004:7) enquadrando institucional e discursivamente a “música ligeira”, revelando como a utilização da tecnologia, neste caso a rádio, permite a prossecução de diferentes políticas culturais e discursos estéticos (Théberge 2001:3).

Como sintetizou António Ferro: “É que no alto da torre que domina este pequeno edifício, daquela antena, tremula uma bandeira invisível que fará subir, cada vez mais, a nossa alma, a bandeira sonora, a bandeira harmoniosa de Portugal!” (Ferro 1950:86).

Entrevistas

- Nini Remartinez, realizada a 11/02/2006, Casa do Artista, Lisboa
- Henrique Luz Fernandes, realizada a 11/03/2006, Telheiras (residência do próprio), Lisboa
- Carlos Menezes, realizada a 30/05/2007, Campo Pequeno (residência do próprio), Lisboa
- Maria Eugénia, realizada a 08/07/2007, Avenida de Roma (residência da própria), Lisboa
- Milú, realizada a 21/10/2006, entrevista telefónica.
- Maria de Lourdes Resende, realizada a 08/06/2009, entrevista telefónica.
- Artur Garcia, realizada a 22/11/2007, entrevista telefónica.

Bibliografia

- AAVV. (1944). *Álbum de Música Portuguesa- Canções Populares Portuguesas I*. Lisboa: Edições do Gabinete de Estudos Musicais da Emissora Nacional de Radiodifusão.
- AAVV. (1945). *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa; Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia (actualizações 1978, 1985, 1988-1997).
- Anuário Radiofónico Português*. (1936-1938). Lisboa: Edições Rádio Semanal.
- Annuario Radiofonico EIAR* (1935). Torino: Società Editrice Torinese.
- Catorze anos de Política do Espírito*. (1948). Lisboa: SPN.
- Decálogo do Estado Novo*. (1934). Lisboa: SPN.
- Vinte e cinco anos de Administração Pública*. (1953). Lisboa: Presidência do Conselho.
- 30 Anos de Cultura Portuguesa – Festival de Música*. (1956). Lisboa: Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, Emissora Nacional.
- Abbott, Lynn, e Seroff, Doug. (2002). *Out of sight: the rise of African American popular music, 1889-1895*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Adorno, Theodor.
- (1994/1938). Analytical Study of the NBC Music Appreciation Hour. *The Musical Quarterly*, 78(2), 325-377.
- (2002/1941). The Radio Symphony. In Richard Leppert, *Essays on Music-Theodor W. Adorno* (pp. 251-270) Los Angeles: University of California Press.
- (1945). A Social Critique of Radio Music. *Kenyon Review* 7(2), 208-17.
- (2003). *Sobre a Indústria da Cultura*. Lisboa: Angelus Novus.
- Agawu, V. Kofi. (1991). *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Agawu, V. Kofi. (1999). The Challenge of Semiotics. In Nicholas Cook e Mark Everist (Eds.), *Rethinking Music* (pp. 138-160). Oxford: Oxford University Press.
- Agostinho, Artur. (1977). *Português sem Portugal*. Lisboa: Agência Portuguesa de Revistas.
- Ahlkvist, Jarl. (2001). Programming philosophies and the rationalization of music radio. *Media, Culture e Society* 23, 339.
- Ake, David. (2002). *Jazz cultures*. London: University of California Press.
- Almeida, Luís Pinheiro de, e Almeida, João Pinheiro de. (1998). *Enciclopédia Portuguesa de Música Ligeira*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Alves, Vera Marques.

(2007). “*Camponeses Estetas*” no Estado Novo: Arte Popular e Nação na Política Folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional. Lisboa: ISCTE (Tese de Doutoramento- Texto Policopiado).

(2010). Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI). In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. P-Z, pp. 1191-1194). Lisboa: Circulo de Leitores.

Anderson, Benedict. (1983). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso.

Arnheim, Rudolf. (2003 /1933). *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*. Roma: Editori Riuniti.

Artiaga, Maria José.

(2001). *A disciplina de canto coral no período do Estado Novo: contributo para a história do ensino da educação musical em Portugal*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (Dissertação de Mestrado - Texto policopiado).

(2003). O ensino do Canto Coral durante o Período do Estado Novo. In Salwa Castelo-Branco e Jorge de Freitas Branco (Eds.), *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal* (pp. 265-273). Oeiras: Celta Editora.

Atalaya, José. (1956). *Notas à Margem 30 Anos de Cultura Portuguesa – Festival de Música*. Lisboa: Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, Emissora Nacional.

Averill, Gage. (2003). Barbershop Quartet. In John Shepherd *et al.* (Ed.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World* (Vol. II, pp. 8-10). London; New York: Continuum.

Balsebre, Armand. (2001). *Historia de la radio en España- Volumen I (1874-1939)*. Madrid : Catedra.

Barros, Júlia Leitão de. (1990). *Os nightclubs de Lisboa nos anos 20*. Lisboa: Lucifer Edições.

Barz, Gregory, e Cooley, Timothy. (2008). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press.

Bastien, Carlos. (1985). O economista Araújo Correia. *Estudos de Economia*, 5(3), 291-320.

Bauman, Richard, e Briggs, Charles. (1992). Genre, Intertextuality, and Social Power. *Journal of Linguistic Anthropology*, 2(2), 131-172.

Becker, Howard S. (1982). *Art worlds*. Berkeley; London: University of California Press.

Belo Marques, José. (1943). *Música negra: estudos do folclore tonga*. Lisboa: Agência Geral das Colónias.

- Bergeron, Katherine, e Bohlman, Philip V. (1992). *Disciplining music: musicology and its canons*. Chicago; London: University of Chicago Press.
- Bergmeir, Horst e Lotz, Rainer. (1997). *Hitler's airwaves: The Inside Story of Nazi Radio and Propaganda Swing*. New Haven: Yale University Press.
- Bertino, Martins. (1992). *Fandango: Raízes e Disseminação*. Santarém: Edição de Autor.
- Bielawski, Ludwik. (1985). History in Ethnomusicology. *Yearbook for Traditional Music*, 17, 8-15.
- Birrer, Frans. (1985). *Definitions and Research Orientation: Do We Need a Definition of Popular Music?* Paper presented at the Second International Conference on Popular Music Studies, Reggio Emilia.
- Blacking, John. (1977). Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change. *Yearbook of the International Folk Music Council*, 9, 1-26.
- Blum, Stephen. (1992). Analysis of Musical Style. In Helen Meyers (Ed.), *Ethnomusicology: An Introduction* (pp. 165-218). New York: W W Norton e Co Inc.
- Bohlman, Andrea. (2006). *Networking Poland: Radio and Music in the Cold War*. London: Royal Holloway, University of London (Dissertação de Mestrado-Texto Policopiado).
- Bohlman, Philip.
- (2004). *The music of European nationalism: cultural identity and modern history*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO.
- (2008). Returning to the Ethnomusicological Past. In Gregory F. Barz e Timothy J. Cooley (Eds.), *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology* (2 ed., pp. 246-270). Oxford.
- Borgna, Gianni. (1992). *Storia della Canzone Italiana*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Boto de Carvalho, J. (1932). *A organização dos programas da Emissora Oficial*. Lisboa: (s.e.).
- Bourdieu, Pierre. (1994). *O Poder Simbólico*. Linda-a-Velha: Difel.
- Boyd, Malcolm. (2001). Arrangement. In Stanley Sadie e John Tyrrell (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 2, pp. 65-70). London: Macmillan.
- Brackett, David. (2003). What a Difference a Name Makes: Two Instances of African-American Popular Music. In Martin Clayton, Trevor Herbert e Richard Middleton (Eds.), *The Cultural Study of Music: a critical introduction*. New York: Routledge.
- Braga da Cruz, M. (1996). União Nacional. In Fernando Rosas e J.M. Brandão de Brito (Eds.), *Dicionário de História do Estado Novo* (Vol. II, pp. 989-991). Lisboa:

Bertrand Editora.

- Brain, David. (1989). Structure and Strategy in the Production Culture: Implications of a Post-Structuralist Perspective for the Sociology of Culture. *Comparative Social Research*, 11, 31-74.
- Branco, João de Freitas. (1982). A música em Portugal nos anos 40. In *Os anos 40 na arte portuguesa - a cultura nos anos 40* (pp. 55-75). Lisboa: Gulbenkian.
- Branco, Jorge de Freitas. (1995). Lugares para o Povo: Uma Periodização da Cultura Popular em Portugal. *Revista Lusitana*, 13-14 (Actas do Colóquio «Retratos do País»), 145-177.
- Branco, Jorge de Freitas, e Castelo-Branco, Salwa. (2003). *Vozes do povo- A Folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta Editora.
- Branco, Luís de Freitas. (26/11/1931). Da radiotelefonia depende que renasça a agonizante música portuguesa. *O século*, Lisboa.
- Bravo, Anabela. (2010). Joly Braga Santos. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. P-Z, pp. 1174-1178). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Brissos, Cristina. (2010). António Joyce. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. C-L). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Buchanan, Donna. (2005). *Performing Democracy: Bulgarian Music And Musicians in Transition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Burgess, Robert G. (1982). *Field research: a sourcebook and field manual*. London: Allen e Unwin.
- Burgess, Robert G. (1997). *A Pesquisa de Terreno*. Oeiras: Celta Editora.
- Cajão, Luís, et al. (1996). *Nóbrega e Sousa: uma vida cheia de música*. Lisboa: Dom Quixote (SPA).
- Cantagrel, Gilles, e Douay, Claudette. (1994). *L'Orchestre national de France: l'album anniversaire (1934-1994)*. Paris: Radio France.
- Cantero, Thais Matarazzo. (2006). *Cidália Meireles, a Voz de Portugal*. São Paulo: (trabalho não publicado).
- Cardoso, José Pires. (1942). *O Problema da Radiodifusão em Portugal - Alguns aspectos*. Lisboa: Emissora Nacional de Radiodifusão.
- Carter, Tim, e Levi, Erik. (2003). The History of the Orchestra. In Colin Lawson (Ed.), *The Cambridge Companion to the Orchestra* (pp. 1-21). Cambridge: Cambridge University Press.
- Carvalho, Rita Almeida de (1996). Eduardo de Arantes e Oliveira. In Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito (Eds.), *Dicionário de História do Estado Novo* (Vol. II, pp. 683-685). Lisboa: Bertrand Editora.
- Caseirão, Bruno. (2010). Pedro do Prado. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia*

- da Música em Portugal no Século XX* (Vol. L-P, p. 1063). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Caseirão, Bruno, e Silva, Hugo. (2010). Orquestra Sinfónica de Lisboa (OSL). In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. L-P, pp. 945-946). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Castelo-Branco, Salwa.
- (1993). Radio and Musical Life in Egypt *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología - Culturas Musicales del Mediterraneo y sus Ramificaciones- Revista de Musicología XVI* (3), 1229-1239.
- (2008). A categorização da música em Portugal: política, discursos, performance e investigação. *Etno-Folk. Revista Galega de etnomusicoloxia*, 12, 13-29.
- (2010a). Etnomusicologia. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. C-L). Lisboa: Círculo de Leitores.
- (2010b). Música Tradicional. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. L-P, pp. 887-895). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Castro, Pedro Jorge. (2010). *O Inimigo n.º 1 de Salazar*. Lisboa: Esfera do Caos.
- Cerchiari, Luca. (2001). *Il Disco*. Milano: Sansoni Editore.
- César, António João, e Moura, Margarida. (2010). Corridinho. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música no séc. XX em Portugal* (Vol. C-L, pp. 338-339). Lisboa: Círculo de Leitores.
- César, António João, e Tilly, António. (2010). Nóbrega e Sousa. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. P-Z, pp. 1236-1237). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Chimènes, Myriam, e Alviset, Josette. (2001). *La Vie Musicale Sous Vichy*. Paris: Éditions Complexe.
- Cordoni, Giovanni. (2003). Nuova FONIT CETRA. In Peppino Ortoleva e Barbara Scaramucci (Eds.), *Radio* (pp. 558-559). Milano: Garzanti Libri.
- Côrte-Real, Maria de São José. (2000). *Cultural policy and musical expression in Lisbon in the transition from dictatorship to democracy (1960s-1980s)*. New York: Columbia (Dissertação de Doutoramento- Texto Policopiado).
- Côrte-Real, Maria de São José.
- (2002). Musical Priorities in the Cultural Policy of Estado Novo. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 12, 227-263.
- (2010). Frederico de Freitas. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. C-L, pp. 524-529). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Costa, Fernando. (1996). Movimento de Unidade Democrática (MUD). In Fernando

- Rosas e J. M. Brandão de Brito (Eds.), *Dicionário de História do Estado Novo* (Vol. II, pp. 634-637). Lisboa: Bertrand Editora.
- Cox, Jim. (2005). *Music radio: the great performers and programs of the 1920s through early 1960s*. London: McFarland
- Cruz, Cristina Brito da. (2001). *Artur Santos e a Etnomusicologia em Portugal*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humana (Dissertação de Mestrado - Texto Policopiado).
- Cunha, Olívia da. (2004). Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo. *Mana - Estudos de Antropologia Social*, 10(2), 287-322.
- Curran, James e Seaton, Jean. (1997). *Imprensa, Rádio e Televisão- Poder sem responsabilidade*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Currid, Brian. (2006). *A national acoustics: music and mass publicity in Weimar and Nazi Germany*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.
- De Grazia, Victoria. (1981). *The culture of consent: mass organization of leisure in fascist Italy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeCordova, Richard. (1990). *Picture personalities: the emergence of the star system in America*. Urbana: University of Illinois Press.
- Delgado, Alexandre. (2001). *A Sinfonia em Portugal*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Delgado, Alexandre, e Caseirão, Bruno. (2010). Nuno Barreiros. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música no séc. XX em Portugal* (Vol. A-C, pp. 124-125). Lisboa: Círculo de Leitores.
- DeNora, Tia. (1995). *Beethoven and the construction of genius: musical politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley; London: University of California Press.
- Des Chene, Mary. (1997). Locating the Past. In A. Gupta e J. Ferguson (Eds.), *Anthropological Locations: Boundaries and Grounds of Field Science* (pp. 66-85). Los Angeles: University of California Press.
- DiMaggio, Paul. (1986). *Nonprofit enterprise in the arts: studies in mission and constraint*. New York: Oxford University Press.
- Dirks, Nicholas B. (2001). *Castes of mind: colonialism and the making of modern India*. Princeton, N.J.; Oxford: Princeton University Press.
- Doctor, Jennifer. (1999). *The BBC and ultra-modern music, 1922-1936: shaping a nation's tastes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Domingos, Nuno. (2006). *A Ópera do Trindade: o papel da Companhia Portuguesa de Ópera na "educação cultural" do Estado Novo*. Lisboa: ASA/Lua de Papel.
- Domingos, Nuno, e Pereira, Victor (Eds.). (2010). *O Estado Novo em Questão*. Lisboa: Edições 70.

- Duby, Catherine. (1999). Archives ethnographiques. *Gradhiva. Revue d'Histoire et d'Archives de l'Anthropologie*, 25, 112-114.
- Dyer, Richard. (1986). *Heavenly bodies: film stars and society*. Basingstoke: Macmillan.
- Edensor, Tim. (2004). *National identity, popular culture and everyday life*. Oxford: Berg.
- Erlmann, Veit. (1999). *Music, modernity, and the global imagination: South Africa and the West*. New York; Oxford: Oxford University Press.
- Faria, António Molho de. (1938). *Os Bailes e a Acção Católica*. Braga: s.e.
- Farinha, Luís. (1996). Henrique Galvão. In Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito (Eds.), *Dicionário de História do Estado Novo* (Vol. II, pp. 378-379). Lisboa: Bertrand Editores.
- Félix, Pedro. (2003). O Concurso “A Aldeia mais portuguesa de Portugal” (1938). In Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (Eds.), *Vozes do Povo- A Folclorização em Portugal* (pp. 207-232). Oeiras: Celta Editora.
- Fernandes, Cristina. (2010). Orquestras. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. L-P, pp. 949-53). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Ferreira de Castro, Paulo, e Nery, Rui Vieira. (1991). *Sínteses da Cultura Portuguesa: História da Música*. Lisboa: Europália - Imprensa Nacional.
- Ferro, António.
- (1935). *A Política do Espírito e os Prémios Literários do S.P.N.* Lisboa: SPN.
- (1943). *Dez anos de Política do Espírito (1933-1943)*. Lisboa: SPN.
- (1949). Por ocasião do “Concerto do Gabinete de Estudos Musicais da Emissora Nacional” no Teatro de São Carlos, 11 de Dezembro (brochura de sala).
- (1950). *Problemas da Rádio: 1941-1950*. Lisboa: SNI.
- (1987/1922). A Idade do Jazz Band *Obras de António Ferro – Intervenção Modernista* (Vol. 1, pp. 126). Lisboa: Editorial Verbo.
- (2003/1933). *Entrevistas de António Ferro a Salazar*. Lisboa: Parceria A.M. Pereira.
- Finnegan, Ruth. (1992). *Oral traditions and the verbal arts: a guide to research practices*. London: Routledge.
- Flichy, Patrice. (1997). *Une histoire de la communication moderne: espace public et vie privée*. Paris: la Découverte.
- Fones-Wolf, Elizabeth, e Godfried, Nathan. (2007). Regulating Class Conflict on the Air: NBC's Relationship with the Business and Organized Labor. In Michele Hilmes (Ed.), *NBC: America's Network* (pp. 61-80). Los Angeles: University of

California Press.

- Forgacs, David, e Gundle, Stephen. (2007). *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*. Bloomington: Indiana University Press.
- Foucault, Michel. (1972). *The order of things. An archaeology of the Human Sciences*. New York: Pantheon Books.
- França, José Augusto. (1980). *A arte e a sociedade portuguesa no século XX (1910 a 1980)* Lisboa: Livros Horizonte.
- Freire, Dulce. (1996). Greves rurais e agitação camponesa. In Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito (Eds.), *Dicionário de História do Estado Novo* (Vol. I, pp. 404-406). Lisboa: Bertrand Editores.
- Frith, Simon. (1987). The Industrialisation of Popular Music. In James Lull (Ed.), *Popular Music and Communication* (pp. 53-77). Newbury Park CA: Sage.
- Gallop, Rodney. (1936). *Cantares do povo português*. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura.
- Garnier, Christine. (s.d.). *Férias com Salazar*. Lisboa: Companhia Nacional Editora.
- Garroni, Emilio. (2003). Prefazione *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*. Roma: Editori Riuniti.
- Gelbart, Matthew. (2007). *The invention of "folk music" and "art music": emerging categories from Ossian to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gellner, Ernest. (1993/1983). *Nações e Nacionalismo*. Lisboa: Gradiva.
- Gentile, Emilio. (2003). *The struggle for modernity: nationalism, futurism, and fascism*. Westport, Conn.; London: Praeger.
- Georgel, Jacques. (1985). *O Salazarismo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Giddens, Anthony. (1994). Living in a post-tradition society. In Beck. U, A. Giddens e S. Lash (Eds.), *Modernisation: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*. Cambridge: Polity.
- Goodwin, Noël. (2001). Julian Herbage. In Stanley Sadie e John Tyrrell (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 11, p. 399). London: Macmillan Publishers.
- Gonçalves, Alice, e Gonçalves, António. (1975). *Agitada Vida de Homem Cristo*. Póvoa do Varzim: Editora Poveira.
- Gronow, Pekka, e Saunio, Ilpo. (1998). *An international history of the recording industry*. London: Cassell.
- Hayes, Joy Elizabeth. (2000). *Radio nation: communication, popular culture, and nationalism in Mexico, 1920-1950*. Tucson: University of Arizona Press.
- Hennion, Antoine. (2003). Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music. In Martin Clayton, Trevor Herbert e Richard Middleton (Eds.), *The Cultural Study*

- of Music: a critical introduction* (pp. 80-91). New York: Routledge.
- Hesmondhalgh, David. (2007). *The cultural industries*. London: SAGE.
- Hirsch, Paul. (1972). Processing Fads and Fashions: An Organization-Set Analysis of Cultural Industry Systems. *American Journal of Sociology*, 639-659.
- Hobsbawm, Eric. (1990). *Nations and nationalism since 1780: programme, myth, reality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hobsbawm, Eric, e Ranger, Terence. (1983). *The Invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hutchison, David. (1999). *Media policy: an introduction*. Oxford: Blackwell.
- Huth, Arno George. (1972). *La radiodiffusion, puissance mondiale*. New York: Arno Press.
- Jackson, Travis A. (2012). *Blowin' the blues away: performance and meaning on the New York jazz scene*. Berkeley: University of California Press.
- Janik, Elizabeth. (2005). *Recomposing German music: politics and tradition in Cold War Berlin*. Leiden; Boston: Brill.
- Jowett, Garth, e O'Donnell, Victoria. (1992). *Propaganda and Persuasion*. Newbury Park: Sage.
- Kellner, Douglas. (1995). *Media culture: cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*. London: Routledge.
- Kenyon, Nicholas. (1981). *The BBC Symphony Orchestra: the first fifty years, 1930-1980*. London: British Broadcasting Corporation.
- Kirschenblatt-Gimblett, Barbara. (1998). Folklore's Crisis. *Journal of American Folklore* (111), 281-327.
- Kurkela, Vesa. (1994). The Historical Approach and Applied Ethnomusicology. *Ethnomusicology*, 38(3), 402-405.
- Kurkela, Vesa, e Väkevää, Lauri. (2009). *De-canonizing music history*. Newcastle: Cambridge Scholars.
- Labonville, Marie Elizabeth. (2007). *Juan Bautista Plaza and musical nationalism in Venezuela*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- Larsen, Peter. (2007). *Film music*. London: Reaktion.
- Latino, Adriana.
- (2010a). João de Freitas Branco. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. A-C, pp. 166-167). Lisboa: Círculo de Leitores.
- (2010b). Pedro de Freitas Branco. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. A-C, pp. 165-166). Lisboa: Círculo

de Leitores.

Lazarsfeld, Paul. (1941). Remarks on Administrative and Critical Communications Research. *Studies in Philosophy and Social Science*, 9, 2-16.

Leal, João. (2000). *Etnografias Portuguesas: Cultura Popular e Identidade Nacional, 1890-1970*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Lebrecht, Norman. (1997). *Who Killed Classical Music? Maestros, Managers, and Corporate Politics*. New York: Carol Pub. Group.

Leça, Armando. (s.d.). *Música Popular Portuguesa*. Porto: Editorial Domingos Barreira.

Lee, William. (2005). *American big bands*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.

Leiria, César. (1939 a 1946). *Arquivo Musical Português*. Lisboa: Emissora Nacional de Radiodifusão (vol. I a VIII).

Leppert, Richard. (2002). *Essays on music - Theodor W. Adorno*. Berkeley: University of California Press.

Levi, Titus. (2002). The Influence of Organizational Structure on Radio Programming: The Case of Classical Music Radio. *Journal of Broadcasting e Electronic Media*, 46.

Llobera, Josep. (1994). *The god of modernity: the development of nationalism in Western Europe*. Oxford: Berg.

Löfgren, Orvar. (1991). The nationalization of culture: Constructing Swedishness. *Studia Ethnologica*, 3, 101-116.

Lomax, Alan.

(1959). Folksong Style. *American Anthropologist*, 61, 927-954.

(1968). *Folk song style and culture*. Washington: American Association for the Advancement of Science.

Lopes, Rui Cabral. (2010). Cláudio Carneiro. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. A-C, pp. 248-251). Lisboa: Círculo de Leitores.

Lopes-Graça, Fernando. (1989/1941). Sobre o conceito de “Música Portuguesa”. In *A Música Portuguesa e os seus problemas I* (pp. 37-62). Lisboa: Caminho.

Lopes-Graça, Fernando, e Borba, Tomás. (1956-1958). *Dicionário de Música: ilustrado*. Lisboa: Cosmos (2 Vol.).

Losa, Leonor.

(2009). “Nós humanizamos a indústria” *Reconfiguração de produção fonográfica e musical em Portugal na década de 60*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (Dissertação de Mestrado- Texto Policopiado).

- (2010). Rádio Triunfo. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. P-Z, pp. 1089-1090). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Losa, Leonor e Moreira, Pedro. (2010). Fernando de Carvalho. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. A-C, pp. 256-257). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Lucena, Manuel. (1976). *A evolução do sistema corporativo português* (Vol. 1). Lisboa: Perspectivas e Realidades.
- MacCannell, Dean. (1999). *The tourist: a new theory of the leisure class*. Berkeley, Calif.; London: University of California Press.
- Manuel, Peter Lamarche. (1993). *Cassette culture: popular music and technology in North India*. Chicago: University of Chicago Press.
- Marks, Martin Miller. (1997). *Music and the silent film: contexts and case studies, 1895-1924*. New York: Oxford University Press.
- Marreiros, Glória Maria. (2001). *Quem Foi Quem? 200 Algarvios do Século XX*. Lisboa: Edições Colibri.
- Marris, Paul, e Thornham, Sue. (2005). *Media studies: a reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Marshall, P. David.
- (1997). *Celebrity and power: fame in contemporary culture*. Minneapolis, Minn.; London: University of Minnesota Press.
- (2006). *The celebrity culture reader*. London: Routledge.
- Martin, Peter. (2003). Sociology In John Shepherd *et al.* (Eds.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World* (Vol. 1, pp. 126-139). London; New York: Continuum.
- Martínez, José Maria García. (1996). *Del Fox-trot al Jazz Flamenco: El Jazz en España (1919-1996)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Martins, Hélder. (2006). *Jazz em Portugal (1920- 1956)*. Coimbra: Almedina Editores.
- Martins, Mónica, e Santos, Lina. (2010). Joaquim Fernandes Fão. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. C-L, pp. 458). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Matos-Cruz, J. de.
- (1996). António Filipe Lopes Ribeiro. In Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito (Eds.), *Dicionário de História do Estado Novo* (Vol. II, pp. 839-841). Lisboa: Bertrand Editora.
- (2000). Lopes Ribeiro. In Luís Reis Torgal (Ed.), *O Cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Círculo de Leitores.

- Maximino, Paulo. (2003). A figura do campino. In Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (Eds.), *Vozes do Povo- A Folclorização em Portugal* (pp. 375-383). Oeiras: Celta Editora.
- McCann, Bryan.
- (1999). The Invention of Tradition on Brazilian Radio. In Robert M. Levine e John J. Crocitti (Eds.), *The Brazil Reader: History, Culture, Politics* Duke University Press.
- (2004). *Hello, hello Brazil: popular music in the making of modern Brazil*. Durham, N.C.: Duke University Press
- McDonald, Paul. (2000). *The star system: Hollywood's production of popular identities*. London: Wallflower.
- McKibbin, Ross. (1998). *Classes and Cultures: England 1918-1951*. Oxford: Oxford University Press.
- Méadel, Cécile. (1994). *Histoire de la radio des années trente*. Paris: Diffusion Economica.
- Méadel, Cecile, e Hennion, Antoine. (1986). Programming Music: Radio as Mediator. *Media, Culture and Society*, 8(3), 281-303.
- Medeiros, António.
- (2003a). *A moda do Minho: um ensaio antropológico*. Lisboa: Edições Colibri.
- (2003b). Primeira exposição colonial portuguesa (1934): representação etnográfica e cultura popular moderna. In Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (Eds.), *Vozes do Povo- A Folclorização em Portugal* (pp. 155-170). Oeiras: Celta Editora.
- Medeiros, Nuno Miguel. (2008). O Universo Editorial nos Anos Trinta e Quarenta: A Dinâmica do Livro, entre a Peristência e Mudança. In António Pedro Pita e Luís Trindade (Eds.), *Transformações Estruturais no Campo Cultural Português (1900-1950)* (pp. 107-133). Coimbra: Ariadne.
- Meireles, José de. (1973). *Coisas de Turismo* (Vol. 3). Lisboa: s.e.
- Melo, Daniel. (2001). *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Merriam, Alan.
- (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- (1967). Use of music in reconstructing culture history. In Creighton Gabel e Norman Robert Bennett (Eds.), *Reconstructing African Culture History* (pp. 83-104). Boston: Boston University Press.
- Middleton, Richard. (1991). *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University Press.

- Milza, Pierre, e Berstein, Serge. (2004). *Storia del Fascismo*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Moore, Allan. (2003). *Analyzing Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moreau, Mário. (1981-1995). *Cantores de Ópera Portugueses*. Lisboa: Bertrand Editores, (Vol. 1-3).
- Moreira dos Santos, João. (2007). *O Jazz Segundo Villas-Boas* Lisboa: Assírio e Alvim.
- Moreira, Pedro. (2010). Maria de Lurdes Resende. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. P-Z, pp. 1112-1113). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Moreira, Pedro, Cidra, Rui, e Castelo-Branco, Salwa. (2010). Música Ligeira. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. L-P, pp. 872-875). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Moreira, Pedro, Domingos, Nuno, e Silva, Manuel Deniz. (2010). *A nossa telefonia- 75 anos de rádio pública em Portugal*. Lisboa: Tinta da China.
- Moreira, Pedro e Silva, Manuel Deniz. (2010). “O essencial e o acessório”: práticas e discursos sobre a música ligeira nos primeiros anos da Emissora Nacional de Radiodifusão (1933-1949). In Nuno Domingos e Vitor Pereira (eds), *O Estado Novo em Questão*. Lisboa: Edições 70.
- Mota, Francisco Teixeira. (2011). *Henrique Galvão: Um Herói Português*. Lisboa: Oficina do Livro.
- Nattiez, Jean-Jacques, e Abbate, Carolyn. (1990). *Music and discourse: toward a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press.
- Negus, Keith. (1999). *Music genres and corporate cultures*. London: Routledge.
- Nery, Rui Vieira.
- (2004). *Para uma história do Fado*. Lisboa: Público
- (2010a). Políticas Culturais. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. L-P, pp. 1017-1030). Lisboa: Círculo de Leitores.
- (2010b). Mário de Sampaio Ribeiro. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. P-Z, pp. 1121-1123). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Nettl, Bruno.
- (1958). Historical Aspects of Ethnomusicology. *American Anthropologist*, 60(3), 518-532.
- (1973). *Folk and traditional music of the western continents*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.

- (2005). *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Urbana, Ill.: University of Illinois Press.
- Nogueira, Franco. (1977). *Os Tempos Áureos, 1928-1936* (Vol. II). Coimbra: Atlântida Editora.
- Ó, Jorge Ramos do.
- (1992). Salazarismo e Cultura (1930-1960). In Fernando Rosas (Ed.), *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)* (Vol. XII, pp. 391-454). Lisboa: Editorial Presença.
- (1996). Secretariado de Propaganda Nacional (SPN)/ Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI)/ Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT). In Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito (Eds.), *Dicionário de História do Estado Novo* (Vol. II, pp. 893-896). Lisboa: Bertrand Editora.
- (1999). *Os Anos de Ferro - O Dispositivo Cultural durante a «Política do Espírito»*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Oliveira, Américo. (1981). *Dicionário de Mulheres Célebres*. Porto: Lello e Irmão.
- Oliveira, Gonçalo Antunes.
- (2010a). Corina Freire. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. C-L, pp. 520-521). Lisboa: Círculo de Leitores.
- (2010b). Milú. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. L-P, pp. 793-794). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Ortoleva, Peppino, e Scaramucci, Barbara. (2003). *Radio*. Milano: Garzanti Libri.
- Paula, Nuno Gonçalo da. (2010). *Nóbrega e Sousa: Música no Coração*. Lisboa: Âncora.
- Paulo, Heloísa. (1994). *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil: O SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Minerva.
- Paulo, João Carlos. (1996). José Frazão (conde de Penha Garcia). In Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito (Eds.), *Dicionário de História do Estado Novo* (Vol. I, pp. 372). Lisboa: Bertrand Editora.
- Pavão dos Santos, Vitor. (1978). *A revista à portuguesa*. Lisboa: O Jornal.
- Pavão dos Santos, Vitor (coord.). (1999). *Verde Gaio: Uma companhia portuguesa de Bailado (1940-1950)*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Pereira da Silva, Porfírio. (2010). O Integralismo Lusitano e a Cartilha Monárquica. *Cadernos Vienenses*, 44, p.103-117.
- Pestana, Maria do Rosário.
- (2008). *“Á luz do sol, ao pé da igreja”: Música, Identidade e Género na Construção do Douro Litoral*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (Dissertação de Doutoramento- Texto

Policopiado).

(2010). Armando Leça. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. C-L, pp. 688-691). Lisboa: Círculo de Leitores.

(2012). *Armando Leça e a Música Portuguesa 1910-1940*. Lisboa: Tinta da China.

Peterson, Richard Austin.

(1979). *The production of culture*. Beverly Hills; London: Sage Publications.

(1997). *Creating country music: fabricating authenticity*. Chicago, Ill.; London: University of Chicago Press.

Peterson, Richard Austin, e Anand, Narasimham. (2004). The Production of Culture Perspective. *Annual Review of Sociology*, 30, 311-334.

Pinto, António Costa

(1994). *Os Camisas Azuis. Ideologia, Elites e Movimentos Fascistas em Portugal (1914-1945)*. Lisboa: Editorial Estampa.

(1996). António Júlio de Castro Fernandes In Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito (Eds.), (Vol. I, pp. 348). Lisboa: Bertrand Editora.

Pita, António Pedro, e Trindade, Luís. (2008). *Transformações Estruturais no Campo Cultural Português (1900-1950)*. Coimbra: Ariadne.

Prato, Paolo. (1999). *Suoni in Scatola. Sociologia della Musica Registrata: Dal Fonografo a Internet*. Milano: Costa e Nolan.

Quartin Graça, Luis. (1944). *A Alegria no Trabalho nos Meios Rurais*. Lisboa: FNAT.

Ramos, Rui. (2001/1994). *A Segunda Fundação (1890-1926)* (Vol. 6). Lisboa: Editorial Estampa.

Rasmussen, Ljerka. (2002). *Newly composed folk music of Yugoslavia*. New York; London: Routledge.

Raynor, Henry.

(1972). *A Social History of Music: From the Middle Ages to Beethoven*. New York: Taplinger Publishing.

(1976). *Music and society since 1815*. New York: Schocken Books.

Rebello, Luiz Francisco. (2010). Jaime Mendes. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. L-P, p. 769). Lisboa: Círculo de Leitores.

Rebello, Luiz Francisco. (2010). Teatro de Revista. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. P-Z, pp. 1248-1253). Lisboa: Círculo de Leitores.

Rego, Maria João. (2007). *Colectividades de Lisboa: freguesia da Graça*. Lisboa:

Câmara Municipal de Lisboa.

Reich, Jacqueline, e Garofalo, Piero. (2002). *Re-viewing fascism: Italian cinema, 1922-1943*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.

Reynolds, Brian. (2006). *Music While you Work: an era in broadcasting*. Lewes: Book Guild Publishing.

Ribas, Tomás. (1982). *Danças Populares Portuguesas*. Lisboa: Instituto de Língua e Cultura Portuguesa.

Ribeiro, Mário Sampaio.

(21/07/1934). A Música e os Organismos Musicais da Emissora Nacional (Palestra realizada ao microfónio da E.N. na noite de Julho de 1934). *A Voz*. Lisboa.

(Janeiro de 1941). De Música. *Ocidente*, 12 (33). Lisboa.

Ribeiro, Miguel Ângelo. (2010). José Atalya. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. A-C, p. 87). Lisboa: Círculo de Leitores.

Ribeiro, Nelson. (2005). *A Emissora Nacional nos Primeiros Anos do Estado Novo (1933-1945)*. Lisboa: Quimera.

Ribeiro, Nelson. (2007). A Emissora Nacional: das emissões experimentais à oficialização (1933-1936). *Comunicação e Cultura*, 3, 175-199.

Rice, Timothy. (1987). Toward the Remodelling of Ethnomusicology. *Ethnomusicology*, 31(3), 469-488.

Rice, Timothy. (1994). *May it fill your soul: experiencing Bulgarian music*. Chicago; London: University of Chicago Press.

Robinson, J. Bradford. (2001). Swing (ii). In Stanley Sadie e John Tyrrell (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 24, p. 784). London: Macmillan Publishers.

Rollo, Fernanda, e Brandão de Brito, J. M. (1996). Ferreira Dias e a constituição da Companhia Nacional de Electricidade. *Análise Social*, XXXI(136/137), 343-354.

Rosas, Fernando.

(1992). *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)* (Vol. XII). Lisboa: Editorial Presença.

(1998). *O Estado Novo (1926- 1974)* (Vol. VII). Lisboa: Círculo de Leitores.

(2001). O Salazarismo e o Homem Novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, XXXV(157), 1031-1054.

(2003). Prefácio *Entrevistas de António Ferro a Salazar*. Lisboa: Parceria A.M. Pereira.

- (2012). *Salazar e o Poder - A Arte de Fazer Durar*. Lisboa: Tinta da China.
- Roubaud, Maria Luísa.
- (2003). O Verde Gaio: uma Política do Corpo no Estado Novo. In Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (Eds.), *Vozes do Povo- A Folclorização em Portugal* (pp. 337-353). Oeiras: Celta Editora.
- (2010). Verde Gaio (Bailados Portugueses Verde Gaio). In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. P-Z, pp. 1324-1326). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Rueschemeyer, Dietrich, e Skocpol, Theda (Eds.). (1996). *States, social knowledge, and the origins of modern social policies*. Princeton: Princeton University Press
- Russel, Tony. (2003). Dance Band. In John Shepherd *et al.* (Eds.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World* (Vol. II, pp. 21-23). London; New York: Continuum.
- Ruwet, Nicolas. (1987). Methods of analysis in musicology. *Music Analysis*, 6(1-2), 4-39.
- Saettler, L. Paul. (2004). *The evolution of American educational technology*. Greenwich, Conn.: IAP.
- Saguer, Teófilo. (s.d.). *A Radiotelefonía: sua organização artística em Portugal*. Lisboa: Imp. Lucas e Ca.
- Salazar, António de Oliveira.
- (1939/1934). *Discursos* (3.^a ed. Vol. I). Coimbra: Coimbra Editora.
- (1946). *Discursos (1935-1937)* (2.^a ed. Vol. II). Coimbra: Coimbra Editora.
- (1959). *Discursos (1938-1943)* (2.^a ed. Vol. III). Coimbra: Coimbra Editora.
- Sandroni, Carlos. (2001). *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ Editora UFRJ.
- Santos, Graça dos. (2004). *O Espectáculo Desvirtuado*. Lisboa: Caminho.
- Santos, Rogério.
- (2003). A Emissora Nacional nos anos 30. Estética Radiofónica e “parte falada”. *JJ- Jornalismo e jornalistas*, 15, 52-65.
- (2005). *As Vozes da Rádio (1924-1939)*. Lisboa: Caminho.
- Scannel, Paddy. (1996). *Radio, Television and Modern Life*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Self, Geoffrey. (2000). *Light music in Britain since 1870: a survey*. Aldershot: Ashgate.
- Sena, Pedro. (2008). *Estereótipos Regionais e Usos da Cultura Popular: o Ribatejo e os Campinos*. Comunicação apresentada no I Congresso Internacional de Estudos Interculturais (Porto, ISCAP/IPP- 9 de Dezembro).

- Sevilla, Paco. (1999). *Queen of the gypsies: the life and legend of Carmen Amaya*. San Diego, California: Sevilla Press.
- Sforza, John. (2000). *Swing it!: the Andrews Sisters story*. Lexington, Ky.: University Press of Kentucky.
- Shelemay, Kay Kaufman. (1980). 'Historical Ethnomusicology': Reconstructing Falasha Liturgical History. *Ethnomusicology*, 24(2), 233-258.
- Shepherd, John, e Wicke, Peter. (1997). *Music and cultural theory*. Cambridge: Polity Press.
- Silva, Hugo. (2010). Beatriz Costa. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no séc. XX* (Vol. C-L, pp. 343-344). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Silva, João.
- (2010a). António Melo. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. L-P, p. 762). Lisboa: Círculo de Leitores.
- (2010b). Artur Garcia. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. C-L, pp. 560-561). Lisboa: Círculo de Leitores.
- (2010c). Venceslau Pinto. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. L-P, pp. 1009-1010). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Silva, João, Oliveira, Gonçalo Antunes, e Losa, Leonor. (2008). A edição de música impressa e a mediatização do fado: o caso do Fado 31. *Etno-Folk*, 12 (Outubro).
- Silva, Manuel Deniz.
- (2001). 'Orfeonizar a Nação', O Canto coral como instrumento educativo e político nos primeiros anos da Mocidade Portuguesa (1934-1945). *Revista Portuguesa de Musicologia* (11), 139-174.
- (2003). Musique nationale et mémoire collective: le débat critique autour de l'identité du fado dans les années 30. In Jean-Paul Olive e Claude Amey (Eds.), *Musique et mémoire*. Paris: L'Harmattan.
- (2003). Os sons de África nos primeiros anos do Estado Novo: entre exotismo e "vocação imperial". *Revista Portuguesa de Musicologia* (13), 113-143.
- (2005). «La musique a besoin d'une dictature»: *Musique et politique dans les premières années de l'Etat Nouveau (1926-1945)*. Paris: Universidade de Paris VIII, (Dissertação de Doutoramento – Texto policopiado).
- (2008). "Não aborrecer, nunca aborrecer": propaganda e divertimento na programação da Emissora Nacional nos primeiros anos do Estado Novo (1933-1945). In António Pedro Pita e Luís Trindade (Eds.), *Transformações Estruturais do Campo Cultural Português (1900-1950)*. Coimbra: Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra - CEIS20.
- (2010a). José Belo Marques. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da*

- Música em Portugal no Século XX* (Vol. L-P, pp. 744-745). Lisboa: Círculo de Leitores.
- (2010b). Rádio. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. P-Z, pp. 1080-1087). Lisboa: Círculo de Leitores.
- (2010c). Rui Coelho. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. A-C, pp. 302-305). Lisboa: Círculo de Leitores.
- (2010d). Sindicato dos Músicos. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. P-Z, pp. 1218-1226). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Silva, Manuel Deniz, e Latino, Adriana. (2010). Ivo Cruz. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. C-L, pp. 350-352). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Sobral, José Manuel (2003). A formação das nações e o nacionalismo: os paradigmas explicativos e o caso português. *Análise Social*, XXXVII (165), 1093-1126.
- Sousa, Marquilandês Borges de. (2004). *Rádio e propaganda política*. São Paulo: Annablume.
- Sparling, Heather. (2008). Categorically speaking: towards a theory of (musical) genre in Cape Breton Gaelic culture. *Ethnomusicology*, 52 (3), 401-424.
- Spradley, James P. (1979). *The ethnographic interview*. New York; London: Holt, Rinehart and Winston.
- Sterling, Christopher. (2004). *Encyclopedia of Radio* (Vol. I). Chicago: Taylor e Francis.
- Stokes, Martin.
- (1994). *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford: Berg.
- (2001). Ethnomusicology, §IV: Contemporary Theoretical Issues. In Stanley Sadie e John Tyrrell (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 8, pp. 386-395). London: Macmillan Publishers.
- (2003). Talk and Text: popular music and ethnomusicology. In Allan Moore (Ed.), *Analyzing Popular Music* (pp. 218-239). Cambridge: Cambridge University Press.
- Stoler, A. (2002). Colonial Archives and the arts of governance. *Archival Science*, 2(1-2), 87-109.
- Stroud, Sean. (2008). *The defence of tradition in Brazilian popular music: politics, culture and the creation of música popular Brasileira*. Aldershot: Ashgate.
- Tagg, Philip. (1982). Analysing popular music: theory, method and practice. *Popular Music*, 2, 37-65.
- Taylor, Timothy. (2007). *Beyond exoticism: western music and the world*. Durham:

Duke University Press.

Théberge, Paul. (2001). 'Plugged in': technology and popular music. Simon Frith *et al* *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. (3-25). Cambridge: Cambridge University Press.

Thiesse, Anne-Marie. (2000). *A criação das identidades nacionais: Europa - séculos XVIII-XX*. Lisboa: Temas e Debates.

Thornham, Sue, e Marris, Paul. (2005). *Media studies: a reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Tilly, António. (2010). Arranjo. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. A-C, pp. 72-73). Lisboa: Círculo de Leitores.

Torgal, Luís Reis. (1989). *História e Ideologia*. Coimbra: Edições Minerva.

Torgal, Luís Reis, e Paulo, Heloísa (Eds.). (2008). *Estados Autoritários e Totalitários e suas Representações*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Trevitt, John. (2001). Emile Vuillermoz. In Stanley Sadie e John Tyrrell (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 26, p. 911). London: Macmillan Publishers.

Trindade, Luís. (2008). *O Estranho Caso do Nacionalismo Português*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Turino, Thomas. (2000). *Nationalists, cosmopolitans, and popular music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago.

Tyrrell, John, e Sadie, Stanley. (2001). *The new Grove dictionary of music and musicians* (2.^a ed.). London: Macmillan.

Valente, José Carlos.

(1996a). Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT). In Fernando Rosas e J.M. Brandão de Brito (Eds.), *Dicionário de História do Estado Novo* (Vol. I, pp. 376-377). Lisboa: Bertrand Editora.

(1996b). Higinio de Matos Queirós e Melo. In Fernando Rosas e J.M. Brandão de Brito (Eds.), *Dicionário de História do Estado Novo* (Vol. II, p. 559). Lisboa: Bertrand Editora.

(1999). *Estado Novo e alegria no trabalho: uma história política da FNAT (1935-1958)*. Lisboa: Colibri.

Vasconcelos, João. (2010). Pedro Homem de Melo. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. L-P, p. 764). Lisboa: Círculo de Leitores.

Vieira de Carvalho, Mário.

(1993). *Pensar é morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa

Nacional Casa da Moeda.

(1996). Música Erudita. In Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito (Eds.), *Dicionário de História do Estado Novo* (Vol. II, pp. 647-654). Lisboa: Bertrand Editora.

(1999). *Razão e sentimento na comunicação musical. Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*. Lisboa: Relógio d'Água.

Vieira, José. (1900). *Diccionario Biographico dos Musicos Portugueses* Lisboa: Tipografia Matos, Moreira e Pinheiro (2 Vol.).

Villalobos, Barbara.

(2010a). Pedro Blanch. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. A-C, pp. 145). Lisboa: Círculo de Leitores.

(2010b). Filipe Rosa de Carvalho. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. A-C, pp. 257). Lisboa: Círculo de Leitores.

(2010c). Maria Antonieta de Lima Cruz. In Salwa Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. A-C, pp. 353). Lisboa: Círculo de Leitores.

Wallis, Roger, e Malm, Krister.

(1984). *Big sounds from small peoples: the music industry in small countries*. London: Constable.

(1992). *Media Policy and Music Activity*: Routledge.

Walser, Robert. (2003). Popular Music Analysis: ten apothegms and four instances. In Allan Moore (Ed.), *Analyzing Popular Music* (pp. 16-38). Cambridge: Cambridge University Press.

Walter, Michael (2004). Le Jazz et la musique légère, instruments de propagande. In *Le Troisième Reich et la musique* (pp. 255 p.). Paris: Fayard.

Waterman, Christopher A. (1990). "Our tradition is a very modern tradition" Popular Music and the construction of Pan Yoruba identity. *Ethnomusicology*, 34(3), 367-379.

Weffort, Alexandre Branco. (2006). *A canção popular portuguesa em Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Caminho.

Williams, Raymond.

(1974). *Television: technology and cultural form*. London: Fontana.

(1981). *Culture*. London: Fontana.

(2005/1974). Television: technology and cultural form. In Sue Thornham e Paul Marris (Eds.), *Media studies: a reader* (pp. 231-237). Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Williamson, John, e Cloonan, Martin. (2007). Rethinking the music industry. *Popular Music*, 26(2), 305-322.
- Wise, Tim. (2003). Arranger. In John Shepherd, *et al.* (Eds.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World* (Vol. II, pp. 182-183). London; New York: Continuum.
- Woodley, Daniel. (2010). *Fascism and political theory: critical perspectives on fascist ideology*. London: Routledge.
- Zweig, Ferdynand, Beveridge, Lord, e Rowntree, B. Seebohm. (1948). *Labour, life and poverty*. London: (s.e.)

Fontes consultadas

Fontes Escritas

-Arquivos e espólios

- Archivio di Stato di Milano
- Arquivo da Fundação Portuguesa das Comunicações/ Museu das Comunicações
- Arquivo do INATEL- Braga
- Arquivo Oliveira Salazar e Arquivo do SPN/SNI- Arquivo Nacional da Torre do Tombo
- Espólio de Couto dos Santos- Fundação Portuguesa das Comunicações/Museu das Comunicações
- Espólio de Ivo Cruz – Biblioteca Nacional
- Espólio de Pedro do Prado- Museu da Música
- Hemeroteca Municipal de Lisboa
- RDP- Arquivo de Música Escrita e Arquivo Histórico

- Fontes do Arquivo Histórico e Arquivo Sonoro da RDP

- Livro de registo do Gabinete de Estudos Musicais
- Livro do repertório da Orquestra Típica Portuguesa
- *Ordens de Serviço* (1935 - 1949)
- Diversas partituras do Gabinete de Estudos Musicais
- Orçamentos da EN (1935 - 1949)
- Dossiers com informação técnica sobre várias fases da EN (instalação dos emissores, equipamento dos estúdios, etc.)
- Vários dossiers com recortes de periódicos entre 1931-1949.
- “Livro de ouro da Emissora Nacional” (s.d.)
- Gravações de alguns programas transmitidos pela EN (Anexo 27)

- Publicações periódicas

Álbum da Canção
Alegria no Trabalho
Arte Musical (A)
Boletim Da Emissora Nacional
Cinéfilo
Diário de Lisboa
Diário da Manhã
Diário de Notícias
Fradique
Ilustração
Jornal de Notícias
Novidades
Primeiro de Janeiro
Rádio Ciência
Rádio Jornal
Rádio Nacional
Rádio Mundial
Rádio Semanal
Revista dos Centenários
Ridículos (Os)
Século (O)
Voz (A)

- Legislação

Decreto-Lei 17.899 de 29 /01/1930 – Estabelece o Estado como proprietário do espaço radioelétrico
Decreto-Lei 22.783, 29/06/1933- Estabelece as emissões oficiais
Decreto-Lei 22.784, 29/06/1933- Regulamento das instalações radioelétricas
Decreto-Lei 23.054, de 25/09/1933- Competências do SPN
Decreto-Lei 23.876 de 19/05/1934- Comissão de Programas Radiofónicos
Decreto-Lei 25.495, de 13/06/1935- Cria a FNAT
Decreto-Lei 26.115 de 23 de Novembro de 1935
Decreto-Lei 29.937 de 21/09/1939 – Regime de centralização
Decreto-Lei 30.752 de 14/09/1940- Autonomia financeira da EN; organização dos serviços da EN
Decreto-Lei 31036, de 28/12/1940- Promulga os estatutos da FNAT
Decreto-Lei 32.748, de 15/04/1943 - Cria a Caixa de Previdência dos Profissionais de Espectáculo
Decreto-Lei 33.545 de 23/02/1944- Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI)
Lei n.º 2002, 1944- Lei da Electrificação Nacional
Decreto-Lei 37.153, 12/11/1948- Plano de Radiodifusão Nacional

Fontes audiovisuais

- Programa Radiofónico *A minha amiga Rádio*. (1991). RDP. Entrevista a Tavares Belo, por Luís Garlito. (Arquivo Sonoro da RDP- AHD 11922).
- *Vídeo institucional da RTP*. (1996). (cedido por Nini Remartinez).
- Programa televisivo *Quem te viu e quem TV*. (1986). RTP. Entrevista a Tavares Belo por Artur Agostinho (RTP-Memória).

Índice de gráficos

Gráfico 1- Actuações das unidades performativas do complexo orquestral da EN, Set. 1934/Jun. 1935 (Fonte: <i>Rádio Semanal</i> de Set. 1934 a Jun. de 1935)	126
Gráfico 2- Actuações das Unidades Performativas do “complexo orquestral” da EN, 2.º semestre de 1935 (Fonte: <i>Rádio Semanal</i> , Julho a Dezembro de 1935)	129
Gráfico 3- Actividade da 3.ª Secção do GEM (1942-1950)	174
Gráfico 4 - Tipologia comparativa do repertório composto para a 3.ª Secção do GEM (1942-1949)	175
Gráfico 5- Percentagem de obras correspondentes aos compositores da 3.ª Secção do GEM (1942-1950)	176
Gráfico 6- N.º de harmonizações anuais do GEM (1942-1947).....	179
Gráfico 7- Actividade dos compositores na 1.ª Secção do GEM (1942-1947)	180
Gráfico 8- N.º de obras compostas para a 2.ª Secção do GEM (1942-1950)	183
Gráfico 9 - Tipologia do repertório composto na 3.ª Secção do GEM (1942-1950)....	195
Gráfico 10 - Repertório vocal composto na 3.ª Secção do GEM (1942-1950)	196

Índice de tabelas

Tabela 1- Actividade musical do “complexo orquestral” (estúdio) da EN na semana de 10 a 16 de Dezembro de 1934 (Fonte: <i>Rádio Semanal</i> , 9/12/1934).....	127
Tabela 2 - Actuações das orquestras na semana de 16 a 22 de Dezembro de 1935 (Rádio Semanal 15/12/1935).....	130

Índice de exemplos

Exemplo 1- <i>Riba-Tejo</i> (1944) para 4 vozes femininas, arranjo de Belo Marques (AME-RDP/GEM 139).....	201
Exemplo 2 - Indicação do “tempo de fandango”, com desenho melódico descendente e depois ascendente	202
Exemplo 3 - Motivo rítmico e melódico de <i>Vamos a Faro</i> (1947), de Belo Marques.	202
Exemplo 4 - Início de <i>Vamos a Faro</i> (1947) de Belo Marques para 4 vozes femininas e piano	203
Exemplo 5 - Voz solista (2.º Soprano) na obra <i>Ao Adro</i> (s.d.) de Belo Marques.	204
Exemplo 6 - Introdução de piano na obra <i>ao Adro</i>	204
Exemplo 7 - Entrada do 2.º soprano com acompanhamento do piano na obra <i>Ao Adro</i>	205
Exemplo 8 - Excerto de <i>Vira Virou</i> (1946), composto por João Andrade Santos, com letra de Silva Tavares	206
Exemplo 9 - Tema do clarinete em si bemol (compasso 4 a 12). Oliveirinha da Serra, de Esteves Graça (AME/RDP- GEM 43, 1942).....	213
Exemplo 10 - Marcação dos quatro tempos pela Bateria Jazz- Oliveirinha da Serra, de Esteves Graça	213
Exemplo 11 - Solo de Trombone com o tema <i>Oliveirinha da Serra</i> nos saxofones	215

Índice de Anexos e Apêndices

Anexo 1 - Orçamento da Comissão Administrativa de António Joyce para 1934	i
Anexo 2 - Gráfico comparativo da música Gravada e música ao Vivo transmitida pela Emissora Nacional de Radiodifusão (1935/1936)	ii
Anexo 3 - Número de subscritores da taxa de radiodifusão entre 1933 e 1952.....	iii
Anexo 4 - Taxas cobradas pela Emissora Nacional entre 1941-1951	iv
Anexo 5 - Desdobramento da emissão da Emissora Nacional em Programa A e B, 10/05/1948	v
Anexo 6 - Constituição do «Comprehensive Orchestral Organisation» da BBC	vi
Anexo 7 - Regras de repertório para as diferentes orquestras da EN.	vii
Anexo 8 - Constituição do “complexo orquestral” em 1938	ix
Anexo 9 - Ordem de Serviço que estabelece a distribuição dos músicos por categoria no Quadro de Orquestras.	x
Anexo 10 - Bases dos <i>Prémios Musicais-1942</i> , promovidos pela Emissora Nacional.	xiii
Anexo 11 - Ao Adro, de Belo Marques (1943), para Quarteto Vocal Feminino (3. ^a Secção do Gabinete de Estudos Musicais).....	xv
Anexo 12 - <i>Riba-Tejo</i> , Obra composta para o Gabinete de Estudos Musicais, Belo Marques.....	xvii
Anexo 13 - Bases do Concurso “Artistas da Rádio” promovido pela Emissora Nacional, 1943	xviii
Anexo 14 - Bases para o Concurso de Instrumentista da Orquestra Sinfónica Nacional,	xix
Anexo 15 - Alinhamento do programa “Meia Hora de Variedades”, com a Orquestra de Fernando Carvalho, 28/07/1943	xx
Anexo 16 - Alinhamento da parte de “variedades” da 2. ^a Festa Anual da Rádio, 16/02/1944	xxi
Anexo 17 - Capa da partitura para piano e voz <i>Corridinho da Má Língua</i> , 1948, criação de Gina Esteves	xxii
Anexo 18 - Capa da partitura <i>Vira, Virou</i> , 1946, “Criação das gentis Irmãs Santos”	xxiii
Anexo 19 - Actuação das Irmãs Remartinez, em 1944, com a Orquestra de Variedades, dirigida por Fernando Carvalho.	xxiv
Anexo 20 - Capa da partitura <i>Diz-me</i> , “canção” para canto e piano, 1945, “Criação” de Fernanda Remartinez,	xxv
Anexo 21 - “A primeira emissão Experimental do ‘Centro de Preparação de Artistas’”	xxvi
Anexo 22 - Capa com as Irmãs Meireles.	xxvii
Anexo 23 - Alinhamento do programa “Passatempo Musical”, com as Irmãs Meireles, 16/07/1946	xxviii
Anexo 24 - Alinhamento do programa <i>Horas de Arte</i> emitido pela Emissora Nacional, 1941.....	xxix
Anexo 25 - Programa do Serão Cultural-Recreativo para Trabalhadores n.º 107, 26/04/1944	xxx
Anexo 26 - Alinhamento do Programa de Variedades do Emissor Regional do Norte, 17/07/1946	xxxi
Anexo 27 – CD com exemplos auditivos	xxxii

Apêndice 1 – Actividade Musical do “complexo orquestral” e grupos contratados pela Emissora Nacional em Outubro de 1936	xxxiii
Apêndice 2 – Actividade Musical da Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional em 1944.....	xxxiii
Apêndice 3 – Harmonizações realizadas no âmbito da 1. ^a Secção do Gabinete de Estudos Musicais (1942-1950)	xxxiv
Apêndice 4 – Repertório composto no âmbito da 2. ^a Secção (Música Erudita) do Gabinete de Estudos Musicais	xxxvii
Apêndice 5 – Repertório composto no âmbito da 3. ^a Secção do Gabinete de Estudos Musicais (1942-1950)	xl
Apêndice 6 – Programas <i>Serões para Trabalhadores</i> realizados entre 1941-1949.....	l

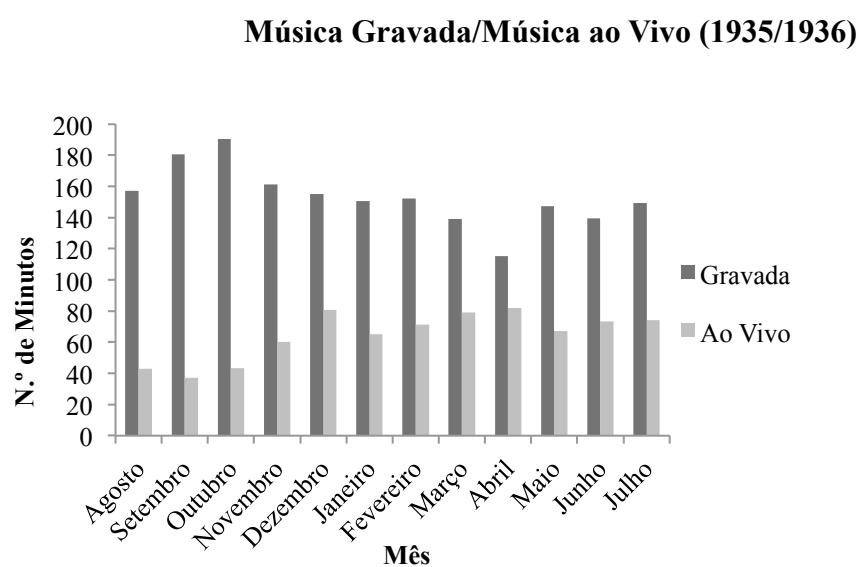
Anexo 1 - Orçamento da Comissão Administrativa de António Joyce para 1934

Comissão Administrativa dos Estúdios da Emissora Nacional (Importância Liquidada em 31/12/934)

Mês	Colaboração artística	Retransmissões	Orquestra	Secções e maestros	Aquisições e Diversos	Total
Julho	7.258\$50	1.222\$25	50.700\$00		61.000\$00	128.930\$75
Agosto	13.715\$00	646\$10	60.752\$61	15.853\$33	2.674\$50	93.641\$54
Setembro	17.696\$50		59.926\$90	20.700\$00	148.635\$22	244.958\$62
Outubro	15.675\$00		60.800\$00	14.060\$00	6.316\$62	96.851\$62
Novembro	27.607\$50	23.000\$00	67.724\$20	16.110\$00	29.447\$73	163.889\$43
Dezembro	43.327\$50		70.820\$90	20.666\$40	14.911\$70	149.726\$50
						879.998\$46

(Fonte: FPC/ECS)

Anexo 2 - Gráfico comparativo da música gravada e música ao vivo transmitida pela Emissora Nacional de Radiodifusão (1935/1936)



(Fonte: *Boletim da Emissora Nacional*, Agosto de 1935 a Julho de 1936)

Anexo 3 - Número de subscritores da taxa de radiodifusão entre 1933 e 1952

**Evolução do número de subscritores da taxa de radiodifusão
no período de 1933 a 1952**

Anos	Novas inscrições	Baixas	Diferenças para mais	Acumulação
1933	15 973
1934	14 040	2 118	11 922	27 895
1935	15 984	3 490	12 514	40 409
1936	19 062	5 812	13 250	53 659
1937	20 855	5 412	15 443	69 102
1938	19 994	7 925	12 069	81 171
1939	15 820	7 691	8 129	89 300
1940	16 820	8 090	8 730	98 030
1941	23 936	8 236	15 700	113 730
1942	12 171	6 132	6 039	119 769
1943	7 816	4 751	3 065	122 834
1944	11 540	5 012	6 528	129 362
1945	10 305	8 362	1 943	131 305
1946	11 482	6 103	5 379	136 684
1947	15 113	7 057	8 056	144 740
1948	32 848	6 051	26 797	171 537
1949	38 545	7 811	30 734	202 271
1950	40 633	14 865	25 768	228 039
1951	102 151	20 120	82 031	310 070
1952 (a)	28 802	13 714	15 088	325 158
<i>Total</i>	457 909	148 752		

(a) Apenas considerados os meses respeitantes ao 1.º semestre.

A receita extraordinária não merece citação especial, visto que, quer se trate dos saldos de gerências anteriores, quer do empréstimo contraído na Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência, representa apenas, dentro dos limites que as disponibilidades lhe permitem, a contrapartida da respectiva despesa.

(Fonte: *Presidência do Conselho* 1953:81)

Anexo 4 - Taxas cobradas pela Emissora Nacional entre 1941-1951

Receitas cobradas pela Emissora Nacional desde 1935									
Anos	Receita ordinária					Receita extraordinária		Plano de radiodifusão nacional	
	Taxas	Rádio ultramar	Multas	Diversas	Total	De saldos			
1935	—	—	—	—	12.406.000\$00	250.000\$00	—	—	
1936	—	—	—	—	3.127.500\$00	—	—	—	
1937	—	—	—	—	3.700.000\$00	—	—	—	
1938	—	—	—	—	4.283.000\$00	—	—	—	
1939	—	—	—	—	5.595.967\$85	—	—	—	
1940	—	—	—	—	5.818.379\$30	—	—	—	2.812.110\$15
1941	—	—	—	—	23.762.847\$15	250.000\$00	—	—	2.812.110\$15
1942	9.105.115\$80	—	—	135.246\$95	9.240.362\$75	—	—	—	2.471.522\$15
1943	9.598.894\$10	—	292.380\$05	164.388\$35	9.855.572\$50	—	—	—	2.621.170\$70
1944	9.401.617\$00	156.917\$35	259.293\$70	97.531\$15	9.915.389\$20	48.662\$00	—	—	920.400\$00
1945	9.610.315\$20	142.556\$25	321.924\$85	402.866\$25	10.477.662\$55	15.591.662\$35	—	—	597.158\$00
1946	13.530.000\$95	6.122\$70	212.653\$30	387.850\$05	14.136.607\$00	403.093\$70	—	—	265.124\$45
1947	14.241.041\$00	136.570\$25	300.143\$10	266.800\$30	14.941.554\$65	1.291.190\$25	—	—	652.474\$80
1948	15.479.673\$85	130.000\$00	338.422\$50	353.690\$60	16.301.786\$95	400.716\$25	—	—	237.848\$25
1949	17.262.566\$15	179.245\$58	424.122\$80	301.945\$60	18.107.910\$13	1.478.141\$90	—	—	4.318.297\$65
1950	20.377.431\$00	1.448.472\$33	931.495\$04	145.525\$00	22.802.923\$37	1.197.113\$80	—	—	7.301.747\$55
1951	22.718.056\$80	1.516.076\$15	1.028.903\$10	525.242\$35	25.586.278\$40	2.018.678\$60	—	—	5.761.756\$00
1951	27.234.387\$40	1.011.446\$20	848.850\$50	349.971\$10	29.444.664\$20	—	—	—	14.458.633\$30
Total	168.319.069\$25	4.527.466\$81	4.958.180\$94	3.123.057\$70	180.933.714\$70	8.681.638\$85	—	—	42.417.652\$00

(Fonte: *Presidência do Conselho* 1953:79)

Anexo 5 - Desdobramento da emissão da Emissora Nacional em Programa A e B, 10/05/1948

10
2.ª FEIRA
10 de Maio

RADIO NACIONAL
Programa da Emissora
415,5 m. (722 kc/s) 476 m. (629 kc/s)

Programa A

8.30 — Abertura da estação. Carrilhões. Hino Nacional. Anúncio de abertura e resumo do programa. **BOM DIA!**
8.35 — 1.º Noticiário.
8.40 — O café da manhã.
8.55 — **DEITAR CEDO E CEDO ERGUER.**
9.00 — Sinal horário. A nossa casa.
9.30 — Aprenda a conhecer-se.



9.50 — **MUSICA, APENAS MUSICA.**

10.00 — Resumo do programa. Carrilhões. Interrupção da emissão.
12.00 — Reabertura da estação. Carrilhões. Anúncio de reabertura e resumo do programa. **MARCHAS:** «O 8.º Exército», Coates, Banda de Granadeiros, dir. Harris; «Fatinizaa», Suppe, Banda Alemã de Infantaria; «O' terra amada», Machado, Banda Nacional da Guarda Republicana de Lisboa; «Amparito Rocas», Texidor, Orq. Inglesa de Granadeiros, dir. por Miller; «Marcha artística», Sinattek, Banda Kilden.
12.15 — Repetição de parte do último concerto sinfónico.

13.00 — Sinal horário. 2.º Noticiário.
13.15 — **MUSICA DE SALÃO:** «Minuet», Drdias, Orq. Locarelli; «Romance», Tschakowsky, Orq. de Salão Victor; «Danças húngaras n.º 5 e 6», Brahms, Orq. Hungria, Orq. de George's Melachrine.
13.30 — **NOVIDADES LITERARIAS.**
13.40 — **MUSICA LIGEIRA PORTUGUESA:** «Para a romaria», Ant. Melo, Corina Freire; «João Ninguém», Ferrão, Manuel Monteiro; «Corridinho n.º 7», Melo Junior, Orq.; «Aguadeiro alentejano», J. Mendes, canto; Beatriz Costa; «A rainha das costureiras», F. Freitas, Dina Teresa.

14.00 — Resumo do programa. Carrilhões. Interrupção da emissão.
18.30 — Reabertura da estação. Carrilhões. Anúncio de reabertura e resumo do programa. **DANÇAS.**
19.00 — Sinal horário. 3.º Noticiário.



19.05 — **QUE QUER OUVIR?** programa preenchido com os discos pedidos pelos radiouvintes.

20.00 — **CASO DO DIA.**
20.10 — Música de salão, pela Orq. de Peter York.

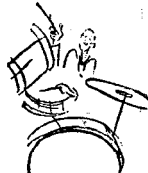
20.30 — **CANÇÕES PORTUGUEAS:** «Canção do luar», Condessa

de Proença, António Menano; «Embalando o menino», Frago, Corina Freire; «O teu segredo», Tomás Alcaide; «Canção do alecrim», Berta Rosa Limpo; «Canção da tristeza», Ferreira, Daniel Serra.

20.45 — **SOLOS DE INSTRUMENTOS:** «Quando Robert Lee vai à cidade», banjo: Harry Roser; «Meditando», guitarra: Armando; «O cinquentas», organo: Jimmy Leach; «A canção das ilhas», órgão: Eddie Dunstede; «Valsa», acordeão: Toralf Tollefsen.

21.00 — Sinal horário. 4.º Noticiário.

Desdobramento



21.15 — **ORQUESTRAS TÍPICAS:** «Cuchifritos», Orq. Juanito Sanabria; «Viejo ayer», Orq. Américo; «Olhos negros», Orq. Spicke Jones; «Mi caballo bayo», Orq. Francisco Canaro; «Portuguesinhas», Orq. Gran Casino.



21.30 — **PASSATEMPO MUSICAL**, programa pelas Irmãs Remartinez, em que colabora a Orquestra Ligeira dirigida por Tavares Belo.

22.00 — **MUSICA SINFONICA E CORAL-SINFONICA:** «O rei Lear», Berlioz, Orq. Sinfónica da B. B. C., dir. por Adrian Boult; «Otello», Coleridge-Taylor, Nova Orq. Sinfónica, dir. por Malcolm Sargent; Fragmentos da música para o «Henrique V», de Shakespeare. William Walton, Orq. Filarmónica e coros, dirigidos pelo autor.

22.30 — **FADOS E GUITARRADAS:** «Fado de agora», Nobre, Laura Alves; «Fado Coimbra», guitarra: José Dias; «Variações em fa sus-tenido menor», guitarra: Casimiro Ramos; «Até morrer», Maria do Carmo; «Fado luso», guitarra: Afonso Costa de Sousa.

EMISSOR REGIONAL DE COIMBRA

209 m. 1.429 kc/s
Primeira emissão: das 12.00 às 14 horas; segunda emissão: das 18.30 às 0 horas

22.45 — Trechos de piano.

23.00 — **MAIS UMA SEMANA**, programa de António Quadros.

23.15 — **CANÇONETAS FRANCE-SAS:** «Boa noite, linda senhora», Charles Trenet; «Canção de embalar», Dania; «Insensivelmente», Jean Cavall; «Acordeão», Simone Alma; «O senhor Jô», Andrez.



23.30 — Danças.
23.50 — Resumo noticioso do dia.
24.00 — Anúncio de encerramento. Resumo do programa. Carrilhões. Hino Nacional.

Programa B

21.15 — Resumo do programa. **SOLOS DE INSTRUMENTOS:** «Allegretto», Commette, órgão: o autor; «Locata em do sus-tenido menor», Debussy, piano; Percy Grainger.



21.30 — **ÓPERA:**

«A danação de Faustos», Berlioz, intérpretes: Mireille Berton, soprano, «Margarida»; José de Trevi, tenor, «Fausto»; Charles Panzer, barítono, «Mefistófeles»; Luís Mortuier, baixo, «Brand»; Coros Saint Gervais, Orquestra Pasdeloup, dir. por Piero Coppola.

23.30 — Encerramento. Carrilhões. Hino Nacional.

POSTOS PARTICULARES

RÁDIO CLUBE

281 m. 1.068 kc/s

11.45 — Sinal horário — Abertura da estação — Leitura do programa. Concerto ligeiro: «Serenata», Orq. de salão; «Swanee River», Orq. Kdu-ger; «Uma noite sobre as ondas», Orq. Raymond; Seleção da «Boe-mia», Orq. Albert Sandler. • 12.00 — 1.ª emissão de rádio Jornal. • 12.10 — Música portuguesa: «Amar que mata», Jorge Lemos; «Fado Coimbra», António Batoque; «Séres de aldeia», Manuel Monteiro; «Fado Franklins», Luiz Macleira; «Fado Coimbra», Armando Goes; «A cor dos olhos», João Maria dos Anjos. • 12.30 — Música hawaiana. • 12.45 — Interpretações de Dinah Shore: Poeta de «serenata» — «Alguns coisas para te recordares» — «Jims» — «Serenata de Manhattan». • 13.00 Sinal horário — Concerto: «O Casamento de Figaro» (Mozart) Abert, Orq. da Ópera de Berlim; «Tristão e Isolde» (Wagner); «Morte de Isolda», Orq. Pasdeloup; «Suite Leria» (Albaniz); «O Frío», Orq. Sinf. de Madrid; «Alegria», Tschakowsky. • 13.10 — «Cassado», «Goyescas» (Granados) Orq. Sinf. de Madrid. • 13.30 — Canções: «Fado mas é bom», Deanna Dornin; «Ferreira», Peter Lescenko; «Princesita», Tito Schipa;

(Fonte: Rádio Nacional, 08/05/1948)

Anexo 6 - Constituição do «Comprehensive Orchestral Organisation» da BBC

	Orquestra Sinfónica (A)	Orquestra Sinfónica (B)	Theatre Orchestra (C)	Light Orchestra (D)	Popular Orchestra (E)
First Violins	20	14	6	12	8
Second Violins	16	12	4	10	6
Violas	14	10	4	8	6
Cellos	12	8	4	7	5
Double Basses	10	7	3	6	4
Flutes	4	3	1	2	2
Oboes	4	3	1	2	2
Clarinets	5	3	2	3	2
Bassons	4	3	1	2	2
Horns	6	4	2	4	2
Trumpets	5	3	2	3	2
Trombones	5	3	2	3	2
Tubas	2	1	1	1	1
Harps	2	1	1	1	1
Percussion	5	3	2	3	2
Total	114	78	36	67	47
			B+C= 114		D+E= 114

(Fonte: Kenyon 1981:36)

Anexo 7 - Regras de repertório para as diferentes orquestras da EN.

“Á divisão de produção para o conhecimento do Chefe de secção musical e chefes de orquestra da Emissora Nacional e vogais dos conselhos de Programas.

Tornando-se indispensável fixar os géneros de música dentro dos quais as diversas orquestras da Emissora Nacional deverão exercer a sua actividade, estabelecem-se a seguir as regras a observar:

Orquestra de Ópera: Óperas, Actos de ópera ou fragmentos, sempre que haja artistas de canto para a sua realização; Óperas Cómicas, id. id. operetas da categoria mais elevada (exemplo: Fransquita), id. id. Eventualmente: selecções boas para orquestras, de óperas e óperas cómicas, quando elas existam para os efectivos desta orquestra.

Repertório sinfónico: Nomeadamente aquele repertório mais antiquado que não está propriamente dentro das funções culturais e educativas da Orquestra sinfónica, mas a grande massa do público ainda a aprecia e com razão; exemplo: suites de Grieg, de Bizet, etc. Danças húngaras de Brahms, etc, etc. Música sinfónica portuguesa. Eventualmente: obras clássicas de Haendel, Corelli, etc. que possam vantajosamente ser executadas por esta orquestra reduzida em lugar da orquestra sinfónica; certas sinfonias de Haydn e Mozart e até mesmo as 2 primeiras de Beethoven. (Nota: para esta última categoria de obras clássicas e sinfonias convém que seja sempre consultado o Chefe da Orquestra Sinfónica para evitar possíveis repetições).

Orquestra de Câmara.

Não pode esta orquestra executar todo o repertório denominado de câmara, por lhe faltarem os instrumentos de sopro. Sendo constituída apenas por instrumentos de arco, chama a si a execução das obras escritas para as chamadas Orquestras de corda ou orquestras de arco.

Entendo porem, que ela pode ser autorizada excepcionalmente, e mediante o respectivo pedido de cabimento um ou outro instrumento de sopro para poder de vez em quando melhorar os seus programas dentro do género de câmara.

Evita-se assim incluir nos programas das orquestras sinfónica e de ópera essas obras em que só há corda e um ou dois instrumentos, e que representam portanto o não aproveitamento de metade dos músicos dessas duas orquestras.

Orquestra portuguesa: Repertório acentuadamente alegre- música portuguesa, música espanhola, música vienense; operetas estrangeiras (de preferência inglesas, americanas e francesas modernas) trechos de Zarzuelas (aberturas, entre-actos, danças, etc.); “música de género”, excluindo o repertório extremamente ligeiro. Do repertório sinfónico, apenas tocará excepcionalmente alguma obra que pelo seu carácter ligeiro esteja fora do âmbito das Orquestra Sinfónica e de Ópera.

Orquestra Ligeira. Música de carácter acentuadamente ligeiro e popular: Música popular portuguesa.

Selecções (pot- pourris) de zarzuelas

“ “ de operetas portuguesas e estrangeiras (principalmente vienenses)

“Peças de Género”, essencialmente ligeiras

Orquestra de Variedades: Folk-lor português, com ou sem a colaboração de quarteto vocal. Algum Folk-lore estrangeiro escolhido também, quanto possível, com o quarteto vocal. Música de Dança: Foxtrots, blues, etc.etc. acompanhamento de artistas de variedades que venham á emissora nacional.

Sexteto: Repertório variado, Excluindo absolutamente o género sinfónico, á excepção de certas aberturas antigas, de ópera cómica ou de opereta. Evitar também as selecções de ópera. Dar preferência aos arranjos de obras que, na sua forma original, não tenham solos importantes de instrumentos de madeira ou metal, mas tenham pelo contrario, solos de violino ou violoncelo.

Nota para as orquestras portuguesa, ligeira e variedade: Estas orquestras por sua vez, deixarão ao sexteto os arranjos de peças contendo originariamente solos importantes de violino e violoncelo.

Nota para as orquestras Portuguesa, Variedades e Sextetos: é de toda a conveniência que os programas seja constituídos, em princípio, por peças que não excedam a duração de 18 minutos cada uma.

Recomenda-se aos srs. Chefes de Orquestra a mais escrupulosa obediência a estas indicações e á secção musical a sua fiscalização.

18 de Janeiro de 1937”

(Fonte: Arquivo Histórico RDP/*Ordem de Serviço* n.º 8, 18/01/1937)

Anexo 8 - Constituição do “complexo orquestral” em 1938

	Orq. Sinfónica	Orq. Genérica	Orq. Popular	Orq. de Câmara	Orq. de Salão	Sexteto A	Sexteto B	Quarteto	Trio
1.ºs Violinos	12	9	8	8	2	1	1	1	1
2.º s Violinos	13	8	7	8	2	1	1	1	—
Violas	8	5	4	6	1	1	1	1	—
Violoncelos	9	6	4	6	2	1	1	1	1
Contrabaixos	6	4	4	4	1	1	1	—	—
Flautas	3	3	2	—	1	—	—	—	—
Oboés	3	2	2	—	1	—	—	—	—
Clarinetes	4	2	2	—	1	—	—	—	—
Fagotes	3	2	2	—	1	—	—	—	—
Saxofones	3	3	3	—	—	—	—	—	—
Trompas	5	4	2	—	2	—	—	—	—
Trompetes	4	3	2	—	1	—	—	—	—
Trombones	3	3	2	—	1	—	—	—	—
Tuba	1	1	—	—	—	—	—	—	—
Timpano	1	1	1	—	1	—	—	—	—
Percussão	3	3	3	—	—	—	—	—	—
Órgão	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Harpas	2	1	—	—	—	—	—	—	—
Teclado	2	1	1	1	—	1	1		1
Total	85	62	49	33	17	6	6	4	3

(Fonte: *Anuário Radiofónico Português*, 1938: 47-50)

Anexo 9 - Ordem de Serviço que estabelece a distribuição dos músicos por categoria no Quadro de Orquestras.

“Com princípio em 1 de Janeiro de 1938 e com prejuízo apenas das disposições regulamentares em contrário os serviços de orquestra são remodelados conforme as disposições seguintes:

1º.- Os componentes da Orquestra Sinfónica (a única que tem organização fixa) formam o quadro das Orquestras da Emissora Nacional, podendo, para a constituição das outras orquestras orgânicas, os professores tanto do quadro permanente como do quadro eventual ser livremente transferidos por conveniência de serviço e colocados em qualquer delas, em qualquer época ou altura do ano, sem outros limites que não sejam os dos seus recursos artísticos e o do máximo de horas por que foram contratados.

2º Os vencimentos dos executantes das orquestras são o dos correspondentes às suas categorias e ao máximo de horas de trabalho a que são obrigados pelo contrato.

(...)

(...)

7º- para o ano de 1938 são constituídas as seguintes orquestras ou agrupamentos com o pessoal adiante designado:

Orquestra Sinfónica:- Todos os professores dos quadros permanente e eventual com excepção dos srs. Aurélio Cunha, Francisco Borriço e Sérgio Sequeira.

Orquestra Genérica- 1ºs Violinos: Flaviano Rodrigues, Carlos Sá, Pedro Lamy Reis, Joaquim Silva Pereira, Guilherme Ferreira, Virgílio Grilo, Júlio Ceia, Luiz Silveira e Eduardo Loureiro.

2ºs Violinos: Américo Santos, José Lopes da Costa, António Figueiredo Pereira, João Manso, José dos Santos, Eduardo Mendes, António Teixeira dos Santos e César Gonçalves.

Violetas: Marcial Rodrigues, Alberto Fernandes, Júlio Caggiani, Frederico Fonseca e Albertina Freire.

Violoncelos- Fernando Costa, Manuel dos Santos, Francisco Mendes, Maurício Índias, José Belo Marques e José Brandão.

Rebecões: Paulo Correia, Augusto Silva, Eduardo de Sá e João Pereira.

Flautas. Jaime Mendes, Luiz Boulton, Luiz Gonzaga Pinto

Oboés- Apolinário Cruz e Júlio Silva.

Clarinetes- António Cardoso e Jacome António

Saxofones- Aurélio Cunha, Francisco Borriço e Sérgio Sequeira

Fagotes: Mário Barroso e Hermenegildo Filipe

Trompetes- Francisco Furtado, Rodrigo Valério e António Pereira.

Trompas- José Silva Marques, Francisco Bagulho, Amadis Almeida e Álvaro Silva.

Trombones: Abem Rezende, Miguel Veloso e António Pires

Tuba: Candido Burriço

Bateria- António Valente, António Lopes, Armando Duarte e Joaquim godinho.

Piano- António Melo ou Albertina Freire

Harmonium- António Melo
Harpa- Cecília Borba

Orquestra Popular

1ºs Violinos- Pedro Lamy Reis, Carlos de Sá, Guilherme Ferreira, Virgílio Grilo, Júlio Ceia, Carlos Leitão, Luiz Silveira e António Figueiras Pereira.

2ºs Violinos- Américo Santos, José Lopes da Costa, João Manso, José dos Santos, Eduardo Mendes, António Teixeira dos Santos e César Gonçalves.

Violetas- Fausto Caldeira, Jaime Silva, Alberto Fernandes e Julio Caggiani.

Violoncelos- Francisco Mendes, Maurício Índias, José Belo Marques, Maria Morgado.

Rebecões- Augusto Silva, Humberto Franco, Eduardo Sá e João Pereira.

Piano- Albertina Freire

Flautas- Jaime Mendes e Luiz Boulton

Oboés- Apolinário Cruz e Júlio Silva

Clarinetes- António Cardoso e Jacome António

Saxofones- Aurélio Cunha, Francisco Borriço e Sérgio Sequeira

Fagotes- Mário Barroso e Hermenegildo Filipe

Trompetes- Francisco Furtado e Rodrigo Valério

Trompas- Amadis Almeida e Álvaro Silva

Trombone- Abel Rezende e António Pires

Bateria- António Valente, António Lopes, Armando Duarte e Joaquim Godinho

Orquestra de Câmara

1ºs Violinos- Luiz Barbosa, Pedro Lamy Reis, Carlos Sá, César Leiria, Joaquim Silva Pereira, Guilherme Ferreira, Virgílio Grilo e Júlio Ceia

2ºs Violinos- Américo Santos, Carlos Leitão, Luiz Silveira, José Lopes da Costa, António Figueira Pereira, Eduardo Loureiro, João Manso e José Santos.

Violetas:- Jaime Silva, Albertina Freire, Julio Caggiani, Alberto Fernandes, Frederico Fonseca e Eduardo Pavia de Magalhães.

Violoncelos- Fernando da Costa, Filipe Lorient, Manuel Santos, Maurício Índias, José Belo Marques e Maria Morgado.

Rebecões- Paulo Correia, Augusto Silva, Humberto Franco e Eduardo de Sá.

Piano- Regina Cascais.

Orquestra de Salão.

1ºs Violinos- Joaquim Carvalho e Eduardo Mendes.

2ºs Violinos- António Teixeira Santos e César Gonçalves.

Violeta- Marcial Rodrigues

Flauta- Jaime Mendes

Oboé- Apolinário Cruz

Clarinete- António Cardoso

Fagote- Mario Barroso

Trompettes- Francisco Furtado

Trompas- José Silva Marques e Francisco Bagulho

Trombone- Abel Rezende

Timbales- António Valente

Violoncelo- Francisco Mendes e José Brandão

Rebecão- João Pereira.

Sexteto A- 1º Violino: René Bohet; 2º Violino- Carlos Leitão; Violeta- Jaime Silva; Violoncelo- Fernando Costa; Rabecão- Humberto Franco; piano- Regina Cascais

Sexteto B- 1º Violino- René Bohet; 2º Violino- Eduardo Loureiro; Violeta- Eduardo Pavia de Magalhães; Violoncello- Filipe Lorient; Rabecão- Paulo Correia; Piano- António Melo.

Quarteto- 1º Violino- Luiz Barbosa; 2º Violino- Joaquim Carvalho; Violeta- Fausto Caldeira; Violoncello- Filipe Lorient

Trio- Piano- Regina Cascais; Violino- Joaquim Silva Pereira, Violoncello; Filipe Lorient.

8º As Orquestras ou agrupamentos são chefiados.

- Orquestra sinfónica- Maestro Pedro de Freitas Branco
- Orquestra Genérica- Maestro Pedro Blanch
- Orquestra de Camara- Maestro Frederico de Freitas
- Orquestra Popular-
- Orquestra de Salão- Maestro Wenceslau Pinto
- Sexteto A
- Sexteto B- Prof. René Bohet
- Quarteto de camara- Prof. Luiz Barbosa
- Trio de Camara- Prof. Silva Pereira.

9º- A Secção Musical organizará e fará publicar as tabelas de ensaios e emissões nos termos regulamentares.

(...)

11º- São admitidos para dirigirem a Orquestra Genérica e como 1º Violino o dirigente dos dois sextetos, respectivamente os srs. Pedro Blanch e René Bohet.

12º- Tendo sido extintas, por conveniência de serviço as orquestras Ligeira e de Variedades e considerando os bons e relevantes serviços prestados pelos seus chefes- sobretudo o primeiro que durante três anos chefiou a orquestra ligeira- determino que sejam louvados os Srs Lopes da Costa e Belo Marques pela competência, zêlo e dedicação com que trabalharam.

30 de Dezembro de 1937

Henrique Galvão”

(Fonte: Arquivo Histórico RDP, *Ordem de Serviço* n.º 72, 30/12/1937)

Anexo 10 - Bases dos *Prémios Musicais-1942*, promovidos pela Emissora Nacional.

“Com o objectivo de estimular a produção musical portuguesa, contribuindo para o seu desenvolvimento e para integrar no verdadeiro espírito da renovação do país, a Emissora nacional de Radiodifusão resolveu instituir os seus prémios musicais, que serão atribuídos de acordo com as bases seguintes e seus parágrafos:

BASE I

Os prémios são sete, a saber:

1º Prémio D. João IV (Música Sacra)- 3.000\$00

2º Prémio Carlos Seixas (música de Camara)- 3.000\$00

3º Prémio Sousa Carvalho (Opera em um mínimo de três actos)- 10.000\$00

4º Prémio Marcos Portugal (ópera em 1 ou 2 actos)- 5.000\$00

5º Prémio Domingos Bontempo (Música sinfónica ou dramática de Concerto)- 5.000\$00

6º Prémio Francisco de Lacerda (canção Erudita)- 1.500\$00

7º Prémio Rey Colaço (Canção Popular)- 1.500\$00»

§1º As obras de música sacra serão obrigatoriamente para vozes sem acompanhamento, em escrita polifónica. O texto e o rito serão os da religião tradicional do país.

§2º O Prémio Carlos de Seixas destina-se às obras de música de câmara em forma sonata, quer sejam para um ou mais instrumentos

§3º As obras concorrentes ao Prémio Sousa Carvalho serão escritas obrigatoriamente sobre texto português

§4º A condição expressa no § anterior é extensiva ao prémio Marcos de Portugal

§5º O Prémio Bontempo compreende a sinfonia, o Poema sinfónico, a «Suite», a abertura, a rapsódia, o concerto, a oratória, a cantata, a melodia vocal com acompanhamento de orquestra e de um modo geral todos os conjuntos vocais e instrumentais de concerto.

§6º O prémio Francisco de Lacerda refere-se à canção ou melodia profana, de carácter elevado, a uma ou mais vozes, com ou sem acompanhamento.

§7º O prémio Rey Colaço obriga á harmonização ou ao tratamento polifónico, para uma ou mais vozes, com ou sem acompanhamento, de uma melodia popular portuguesa de reconhecida autenticidade.”

Base II

Só serão admitidos ao concurso os trabalhos inéditos de autores portugueses.

Base III

Os concorrentes terão de entregar na Emissora Nacional, contra recibo, até 30 de Setembro de 1942 inclusive, dois manuscritos assinados com um pseudónimo, ou uma divisa, e acompanhados de um sobrescrito fechado e lacrado, ostentado o pseudónimo ou divisa, e contendo o nome e a morada do concorrente.

§1º Abrir-se-ão apenas os sobrescritos referentes às obras premiadas. Os restantes, com os respectivos manuscritos, serão restituídos a quem os reclamar, mediante a devolução dos recibos.

§2º um dos manuscritos de cada obra premiada ficará a pertencer ao arquivo da Emissora Nacional.

Base IV

O júri será constituído por cinco membros: o Presidente da Direcção da Emissora Nacional, que poderá fazer-se representar pelo chefe da secção de Programas Musicais, o Director da Orquestra Sinfónica Nacional e três individualidades escolhidas pela Emissora nacional entre músicos portugueses de reconhecido prestígio. O Presidente da Direcção da Emissora Nacional, ou chefe da Secção de programas musicais presidirá ao júri votando apenas em caso de empate. Servirá de Secretário o vogal mais novo.

§ Único. Os concorrentes, ou as pessoas das suas famílias, não podem fazer parte do júri.

Base V

As obras premiadas serão executadas pela Emissora Nacional, em data a determinar, de acordo com a sua maior ou menor facilidade de execução.

Base VI

Os prémios são todos indivisíveis, reservando-se o júri o direito de não atribuir qualquer deles, se entender que nenhuma das obras concorrentes tem a indispensável categoria artística.

§único. Das decisões do júri não há apelação

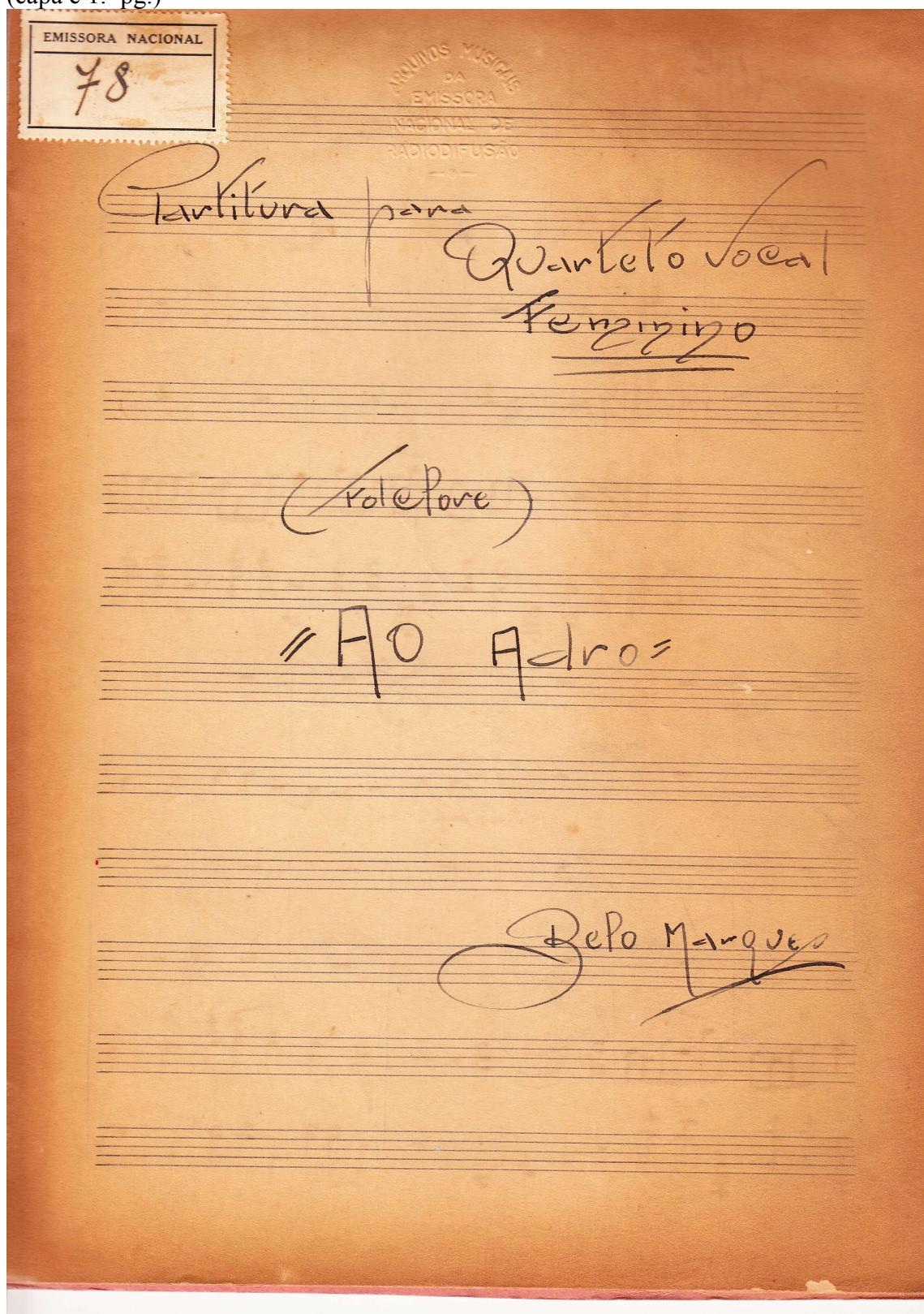
Base VII

Os prémios devem ser atribuídos, salvo caso de força maior, até 31 de Dezembro de 1942”

(Fonte: *Rádio Nacional*, 01/03/1942)

Anexo 11 - Ao Adro, de Belo Marques (1943), para Quarteto Vocal Feminino (3.^a Secção do Gabinete de Estudos Musicais)

(capa e 1.^a pg.)



Handwritten musical score for "Allegro" in G major, 3/4 time. The score is for four voices (1st, 2nd, 3rd, 4th) and Piano. The first four staves are for the voices, each starting with a whole rest. The fifth staff is for the Piano, starting with a whole rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The score is on aged, yellowed paper with a circular library stamp in the background.

Handwritten musical score on aged paper. The title "O' Ma-ri-a l'u-quando dançar" is written in red ink across the top. The score is written in black ink on a five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, folk-like style. The first line of the staff contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a series of notes. The second line of the staff contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a series of notes. The third line of the staff contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a series of notes. The fourth line of the staff contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a series of notes. The fifth line of the staff contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a series of notes. The score is written in a simple, folk-like style. The first line of the staff contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a series of notes. The second line of the staff contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a series of notes. The third line of the staff contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a series of notes. The fourth line of the staff contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a series of notes. The fifth line of the staff contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a series of notes.

Anexo 12 - *Riba-Tejo*, Obra composta para o Gabinete de Estudos Musicais, Belo Marques

(Parte do 1.º Soprano)

EMISSION NACIONAL DE RADIODIFUSÃO
Secção de Arquivos Musicais
REGISTO N.º G - 139

Belo Marques 1.º Soprano

Riba-Tejo

Pro de Fandango $\frac{3}{4}$

O Fandango é bom para dan-çar faz bater o
pé sem pa-rar — o fandan-go é bom para dan-çar faz bater o
pé sem pa-rar — Ba-ti-di-nho assim a-té faz-bom Ba-te-o co-ra-
-cão por al-guem — Ba-ti-di-nho assim a-té faz bom Ba-te-o co-ra-
-cão por al-guem — ai — ai ai ai — ai ai — ai —
— ai ai ai — ai ai ai — O campi-no
dan-ça sem ter que pensar — qual se-rá na dan-ça o
seu melhor par — O campi-no dan-ça sem par
D. e salta ao D.

A

Anexo 13 - Bases do Concurso “Artistas da Rádio” promovido pela Emissora Nacional, 1943

“Concurso de Artistas de Rádio

A Emissora Nacional vai promover um «Concurso de artistas de rádio», nas bases:

Base I:- Os prémios, de 2.000\$00 cada, são quatro:

1.º Prémio para cantadores; 2.º Prémio para cançonetistas; 3.º Prémio para pequenos conjuntos de cantadores; 4.º Prémio para pequenos conjuntos de cançonetistas.

Base II- as peças de concurso são as seguintes:

1.º Para o prémio de cantadores:

- a) Duas canções regionais
- b) Um fado

2.º Para o prémio de cançonetistas:

- a) Uma cançoneta Portuguesa
- b) Duas cançonetas estrangeiras, sendo uma brasileira ou espanhola.

3.º Para o prémio de pequenos conjuntos de cantadores. Três canções regionais

4.º para o prémio de pequenos conjuntos de cançonetistas:

- a) Uma cançoneta portuguesa
- b) Duas cançonetas estrangeiras

Base III- O concurso abre-se apenas a artistas de nacionalidade portuguesa.

Base IV- o júri será constituído pelo presidente da direcção da EN, o chefe da Secção de Programas Musicais, o Director e o sub-Director da Orquestra de Variedades e dois compositores da 3ª Secção do Gabinete de Estudos Musicais. O presidente da Direcção da EN poderá fazer-se representar pela chefe da secção de programas Musicais.

Base V:- as inscrições aceitam-se durante o mês de Abril de 1943. As provas realizar-se-ão em Maio seguinte, e a distribuição de prémios far-se-à até 30 de Junho.”

(Fonte: *Rádio Nacional*, 28/03/1943)

Anexo 14 - Bases para o Concurso de Instrumentista da Orquestra Sinfónica Nacional,

“Emissora Nacional de Radiodifusão”- Concurso para instrumentistas da Orquestra sinfónica Nacional

«Está aberto concurso para preenchimento das vagas de instrumentistas da Orquestra Sinfónica Nacional, nas seguintes bases:

Base I-

As Vagas são quatro, a saber:

1. Viola
2. Contrabaixo
3. Contrafagote- 3º Fagote
4. 3º Trombone

Base II

As Provas são as seguintes:

1. Peças de Concurso:

- a) Viola: Fantasia de Concerto de Léopold Wallner
- b) Contrabaixo: Concertino de Gouffé
- c) Contrafagote- 3º Fagote: a parte de contrafagote da suite «Ma mère L’oye» de Ravel e a «Portuguesa» de Henri Busser»
- d) 3º Trombone: Capriccio de Paul Bonneau

2. Peça à escolha do concorrente (duração máxima de 15 minutos)

3. Peça à Primeira Vista

4. Estágio de seis meses

Só os concorrentes aprovados nas três primeiras provas serão admitidos ao estágio, que será remunerado.

Base III

O concurso abre-se aos instrumentistas de nacionalidade Portuguesa.

Base IV

O júri será constituído pelo chefe da secção de programas Musicais, o director da orquestra sinfónica Nacional, os directores da Orquestra Sinfónica Popular e, para cada vaga, um instrumentista da respectiva especialidade.

Base V

As inscrições aceitam-se durante o mês de Setembro e as provas começarão na segunda quinzena de Outubro.”

(Fonte: *Rádio Nacional*, 11/09/1947)

Anexo 15 - Alinhamento do programa "Meia Hora de Variedades", com a Orquestra de Fernando Carvalho, 28/07/1943

Secção de Programas Musicais

S.M. X
[Signature]

" MEIA HORA DE VARIEDADES " COM FERNANDO DE CARVALHO E A SUA
ORQUESTRA, JULIETA DE CASTRO, IRMÃS SANTOS E FERNANDO CURADO
RIBEIRO. =====

Quarta-feira, 28 de Julho de 1943, das 22.45 às 23.15.

A	B	E	R	T	U	R	A	-	orquestra.	1.50
1.	Ay caramba! (corrido mexicano de Garrido)-canto e orquestra: Irmãs Santos.									1.50
2.	Sonhei contigo (slow de Schertzinger)-canto e or- questra: Fernando Curado Ribeiro.									2.50
3.	Room five hundred and four (George Posford)-canto e orquestra: Julieta de Castro.									3.22
4.	Johnson rag (Guy Hall) - orquestra.									3.25
5.	Concôrto para dois (slow de Jack Lawrence)-canto e orquestra: Fernando Curado Ribeiro.									3.10
6.	O Senhor Smith é um homem com sorte (Prince)-arran- jo de 8888888 Fernando de Carvalho, canto e orques- tra: Irmãs Santos.									2.35
7.	Star dust - arranjo de Esteves Graça - canto e or- questra: Julieta de Castro.									4.30
F	E	C	H	O	-	orquestra.				1.
										<u>24.32</u>

++++
++++

N.S.

(Arquivo Histórico da RDP/ Centro de Documentação)

Anexo 16 - Alinhamento da parte de "variedades" da 2.^a Festa Anual da Rádio, 16/02/1944

Secção de Programas Musicais	
=====	
2. ^a FESTA ANUAL DA RÁDIO, TRANSMITIDA DO TEATRO S. LUIZ.	
=====	
Quarta-feira, 16 de Fevereiro de 1944.	
Das 22.15 às 0.15	
=====	
VARIEDADES, em que colaboram a Orquestra de Salão, dirigida por René Bohet, a Orquestra Típica Portuguesa, dirigida por Belo Marques, a Orquestra Sousa Pinto; os artistas Maria Teresa de Noronha, Maria Gabriela, Maria da Graça, Laura Puchol, Maria Sidónio, Irmãs Remartínez, Irmãs Santos Meireles, Irmãs Santos, Amadeu Ferrari, Guilherme Kjolner, Fernando Curado Ribeiro, Óscar e Arménio; o Trio Lamiti e os Quartetos vocais da E.N.	
ORQUESTRA TÍPICA PORTUGUESA (Director: BELO MARQUES)	
1. Dança (da "Suite portuguesa nº 1")	Ruy Coelho
ORQUESTRA	
2. Aumbié (canção popular negra, arranjo de Belo Marques)	QUARTETO VOCAL FEMININO
3. Sapatinho de pau (canção popular portuguesa, arranjo de Belo Marques)	QUARTETO VOCAL MASCULINO
4. Sécias (canção popular portuguesa, arranjo de Belo Marques)	QUARTETOS VOCAIS
==+==+==	
5. Uma velha que tinha um gato (canção popular portuguesa)	ÓSCAR E ARMÉNIO
6. Vira (canção popular portuguesa)	TRIO LAMITI
==+==+==	
ORQUESTRA DE SALÃO (Director: RENÉ BOHET)	
7. Aÿ, Aÿ, Aÿ (canção popular crioula)	GUILHERME KJOLNER
8. Olhos negros (canção popular russa, arranjo de Stan Petrof)	ORQUESTRA
9. Acqua santa	Giuseppe Cioffi
AMADEU FERRARI	
10. Sangue vienense (valsa)	Johann Strauss
MARIA GABRIELA	
==+==+==	
11. Fado antigo	MARIA TERESA DE NORONHA
ORQUESTRA SOUSA PINTO (Director: Sousa Pinto)	
12. Rumba negra	ORQUESTRA
13. Chattanooga choo choo	Harry Warren
LAURA PUCHOL	
14. Lady be good	Gershwin
IRMÃS SANTOS	
15. Mulata baiana	Ruben Soares
MARIA SIDÓNIO	
16. Diga-Diga-Do	Jimmy Mc Hugh
IRMÃS MEIRELES	
17. Perfídia	Alberto Dominguez
FERNANDO CURADO RIBEIRO	
18. Cielito lindo	IRMÃS REMARTÍNEZ
19. La morena de mi copla	Castellanos
MARIA DA GRAÇA	

(Arquivo Histórico RDP)

Anexo 17 - Capa da partitura para piano e voz *Corridinho da Má Língua*, 1948, criação de Gina Esteves

(Música de Mariel de Sousa, Letra de Simões Müller: Lisboa: Edições Sasseti.)



Anexo 18 - Capa da partitura *Vira, Virou*, 1946, “Criação das gentis Irmãs Santos”

(Música de João Andrade Santos, letra de Silva Tavares. Lisboa: Edições Sasseti.)



Anexo 19 - Actuação das Irmãs Remartinez, em 1944, com a Orquestra de Variedades, dirigida por Fernando Carvalho.



(Arquivo Histórico RDP)

Anexo 20 - Capa da partitura *Diz-me*, “canção” para canto e piano, 1945,
“Criação” de Fernanda Remartinez,

(Letra e Música de Arménio Silva. Lisboa: Edições Sasseti.)



Anexo 21 - "A primeira emissão Experimental do 'Centro de Preparação de Artistas'"

O ACONTECIMENTO DA SEMANA, NA E. N.

A PRIMEIRA EMISSÃO EXPERIMENTAL DO "CENTRO DE PREPARA- ÇÃO DE ARTISTAS"

MOTA Pereira deve estar satisfeito, com os artistas que apresentou na E. N., na emissão experimental irradiada na segunda-feira, às 13 e 50 horas.

A E. N. pode aceitar, sem hesitações, três dos artistas apresentados, porque não estarão mal nos seus programas ligeiros: Maria Manuela, Nelly Christiane e Roger Bertrand.

Marília Celeste não nos agradou, destacou até no conjunto cantando trechos que outros interpretam muito melhor. Inclusive, até o próprio público no que respeita à popularíssima Marcha de Lisboa.

Nelly Christiane, com a sua pronúncia francesa, cantou, com muita graça e «ficaria bem» nas variedades em canções portuguesas, com o seu sotaque francês — a Canção da Rua fez-nos sorrir.

Maria Manuela muito bem nas canções «Sonho que passa» e «Casinha pequenina». Muito boa voz, cheia de personalidade e muito à vontade apesar de ser a primeira vez que se apresentou na rádio. Não deve ser esquecida. A rádio terá em Maria Manuela uma futura esplêndida artista.

Outro bom artista — Roger Bertrand



Após a emissão, Mota Pereira, com os artistas e colaboradores que actuaram no «primeiro período experimental», nos estúdios da E. N.

— já com alguma experiência, cantou muito bem «Ilusão», na música «Symphony», e «Três palavras». Voz cheia, bem modesta e suave, que se ouve sem cansaço.

A locução de João da Câmara muito apropriada, a este Programa de iniciação, que teve palavras de estímulo para os futuros artistas, dando-lhes a vontade.

No próximo número de «Rádio Mundial», voltaremos a falar, com mais tempo, neste novo aspecto de preparação de artistas. Deixamos aqui registado, entretanto, o nosso parabem à iniciativa, que deve prosseguir.

ACTUALIDADES

Ades do corrente, a E. N. irradiará do Entroncamento, mais um programa da série «serão para trabalhadores». Colaboram, com os seus respectivos conjuntos, as orquestras, «Simfónica Popular» e «a Típica».

No próximo dia quinze, parte para a cidade de Madrid, o popular cançonetista Fernando de Oliveira; a fim de cumprir alguns contratos que acaba de assinar.

ESTER de Abreu, um nome das «variedades» da emissora do Quêlhas, cantará em breve uma nova composição. Trata-se da canção «A rua onde tu passas», com versos do poeta e produtor Simões

Müller e música do compositor Eduardo Loureiro.

COMEMORATIVO do 14.º aniversário da sua existência — que oportunamente focámos nestas colunas — a Rádio Peninsular acaba de distribuir por todos os seus fiados e amigos, mais um número do seu jornal escrito — um documentário interessante, variado e útil que apreciamos e agradecemos.

A Orquestra Ligeira da E. N. só voltará agora a actuar, aos microfones, em Setembro próximo — em data, todavia, que por ora ignoramos.

RADIO PASSATEMPO

UMA nova semana, um novo questionário... um novo prémio a sortear:

1.ª — Em que estação é radiodifundido o programa «Melodias portuguesas»?

2.ª — Qual é o locutor que está fazendo presentemente o «programa da manhã»?

3.ª — Vasco Botelho de Amaral é palestrante da E. N., R. C. P. ou R. R.?

Respostas às perguntas do n.º 29:

1.ª — Beatriz de Sousa Santos; 2.ª — Rádio Clube Português; 3.ª — Olayo de Eça Leal.

No sorteio realizado no último domingo, correspondente às respostas acima publicadas, o prémio coube à Ex.ª Sr.ª D. Maria Leonor Oliveira Charrua — Rua do Carmo, 3 — Évora.



Eis, estimados leitores, o livro da «Editorial-O Século» que sortearmos no próximo domingo, entre todos os concorrentes ao questionário hoje publicado.

Quinze minutos

com
Alcídio Rodrigues



O programa da manhã da E. N. apresentou no passado domingo 27, um pequeno período de canções portuguesas e estrangeiras interpretadas por Alcídio Rodrigues, uma voz bem timbrada que teve o condão de se integrar perfeitamente doutro do ritmo optimista dos rapazes que todos os dias nos cumprimentam, com um sorriso nos lábios.

Anexo 22 - Capa com as Irmãs Meireles.



(Fonte: *Rádio Nacional*, 13/01/1946)

Anexo 23 - Alinhamento do programa "Passatempo Musical", com as Irmãs Meireles, 16/07/1946

Secção de Programas Musicais

PASSATEMPO MUSICAL

PROGRAMA PELAS IRMÃS MEIRELES

em que colabora a Orquestra Ligeira dirigida

por TAVARES BELLO. ::::::::::::::

Terça-feira, 16 de Julho de 1946,
das 12.20 às 12.45.

1. Lavadeiras (arranjo de Belo Marques) - canto: Irmãs Meireles.
2. Symphony (Alstone) - canto e orquestra: Milita Meireles.
3. Ó ribeira, ó ribeira (arranjo de Tavares Bello) - canto e orquestra: Irmãs Meireles.
4. The rosy morn (London Ronald) - canto e orquestra: Rosária Meireles.
5. Maria da Rocha (arranjo de Tavares Bello) - canto: Irmãs Meireles.
6. Ó meu S. João Baptista (arranjo de Tavares Bello) - canto e orquestra: Cidália de Meireles.
7. Things are looking up (Gerswhin) - canto e orquestra: Irmãs Meireles.

LELELELE

Anexo 24 - Alinhamento do programa *Horas de Arte* emitido pela Emissora Nacional, 1941

SERÕES RECREATIVOS	
(HORAS DE ARTE)	
11 de Março	
Sociedade de Instrução e Recreio «A Voz do Operário»	
Festas do aniversário da Sociedade com a cooperação da Emissora Nacional	
I — «A História do vintém encantado» Breves palavras pelo Presidente da So- ciedade	8) Valsa Lisboa Wenceslau Pinto 9) La Feria Lacome (Suite) a) Los toros b) La Reja c) Zarzuela
Raúl Esteves dos Santos	
II — Canções por	
Milu	
III — Imitações por	
Daniel Martins	
IV — Concêrto pela Orquestra Popular da Emissora Nacional, sob a direcção do Maestro Wenceslau Pinto, cantora Julieta Boavida e Orfeão da Emis- sora Nacional	
1) Rapsódia Popular Filipe da Silva	
2) 1.ª Selecção de fados Alfredo Mântua Marques	
3) Mata mouros	
4) Canção da Maria Clara Wenceslau Pinto	
5) Orfeão	
Rapsódia Portuguesa Silveira Pais	
6) Canção de Swanee Wenceslau Pinto	
7) Orfeão	
a) Melodia de amor Ruy Coelho	
b) Um trecho Dias Pombo	
6 de Maio	
Instituto Superior de Ciências Eco- nómicas e Financeiras	
Festa dos finalistas promovida pela Associação Académica com a coope- ração da Emissora Nacional	
I — Concêrto pela Orquestra Popular sob a direcção do Maestro Wenceslau Pinto	
1 — No campo Júlio Almada	
2 — Canções do meu país Tomaz de Lima	
3 — Esboços orquestrais	
a) Prelúdio Wenceslau Pinto	
b) Devaneio	
c) Desalento	
d) Alegria efémera	
II — Variedades	
Milu — Oscar de Lemos — Arménio Silva — Hermelinda Monteza e a	
Orquestra de Variedades da E. N.	

(Fonte: Leiria, 1942:127)


Anexo 25 - Programa do Serão Cultural-Recreativo para Trabalhadores n.º 107, 26/04/1944

Tip. Ideal — Lisboa 4-44 — 1000 ex.

FUNDAÇÃO NACIONAL PARA A ALEGRIA NO TRABALHO

107.º SERÃO CULTURAL-RECREATIVO
PARA TRABALHADORES, ORGANIZADO PELA E. N.
E PELA F.N.A.T., DEDICADO AO GRUPO DESPOR-
TIVO DOS EMPREG. DO GRÊMIO DOS INDUSTRIAIS
DE PANIFICAÇÃO DE LISBOA, E TRANSMITIDO DO
GINÁSIO DO LICEU DE CAMÕES

Tomem parte nesta festa a Orquestra Típica Portuguesa,
dirigida por Belo Marques, a Orquestra de Salão, diri-
gida por René Bohet, os Quartetos vocais da E. N., a
cantora Maria Gabriela, a cançonelista Maria da Graça
e o Trio Lamili



QUARTA-FEIRA, 26 DE ABRIL DE 1944

P R O G R A M A

Das 21,45 às 22,30

PRIMEIRA PARTE

em que colaboram a Orquestra Típica Portuguesa
dirigida por Belo Marques
e os Quartetos vocais da E. N.

ABERTURA — orquestra.

1. *Rosário de fados* (Silva Marques) - orquestra.
2. *Aurora* (canção popular portuguesa) - quarteto vocal masculino e orquestra: José António, Tito Livio, Rino Santos e Alberto Afonso.
3. *Josézito* (canção popular portuguesa) - quarteto vocal feminino e orquestra: Gina Esteves, Nini Remartinez, Cidália de Meireles e Fernanda Remartinez.
4. *À janela* (corridinho de Eduardo Loureiro, letra de Jaime Lúcio) - canto e orquestra: Gina Esteves.
5. *Tu não me digas* (Belo Marques) canto e orquestra: Tito Livio.
6. *Rocalha de camarinhas* (Silva Marques) - canto e orquestra: Cidália de Meireles.
7. *Rosa do adro* (Belo Marques) - canto e orquestra: José António.
8. *Valsa portuguesa* (Belo Marques) - orquestra.
9. *Amor de Valência* (Belo Marques) - canto e orquestra: José António e Tito Livio.
10. *Já lá vai pelo mar fora* - quarteto vocal masculino e orquestra.
11. *Sebastião* - quarteto vocal feminino e orquestra.
12. *Fandango* (Ribeiro Dantas) - orquestra.


FECHO — orquestra.

Das 22,45 às 23,15

SEGUNDA PARTE

em que colaboram a Orquestra de Salão, dirigida por
René Bohet, a cantora Maria Gabriela, a cançonelista
Maria da Graça e o Trio Lamili

1. *Terra dos meus encantos* (Armando Gomes) - canto, a 3 vozes e orquestra: Trio Lamili.
2. *Catalina* (Quiroga) - canto e orquestra: Maria da Graça.
3. *Viena, cidade dos meus sonhos* (Sieczyns) - canto e orquestra: Maria Gabriela.
4. *Viradinho ao norte* (Alentejo) - canto, a 3 vozes e cavaquinho: Trio Lamili.
5. *Flocos de neve* (divertimento, de Duarte Ferreira) - orquestra.
6. *Carinhosa* (canção popular portuguesa) - canto, a 3 vozes e cavaquinho: Trio Lamili.
7. *Lisboa* (Wenceslau Pinto) - canto e orquestra: Maria da Graça.
8. *Villanelle* (Dell'Acqua) - canto e orquestra: Maria Gabriela.



(Cedido por Maria Eugénia)

Anexo 26 - Alinhamento do Programa de Variedades do Emissor Regional do Norte, 17/07/1946

RSP - ERN

Programa de Variedades a transmitir em 17/7/46

Colaboram: Maria da Soledade
Maly Socorro
Maria Madalena
Maria Carolina
Manuel Gonçalves

o dueto: Júlio Guimarães - Rocha Curado

e o Sexteto de Variedades do ERN, sob a direcção de Resende Dias

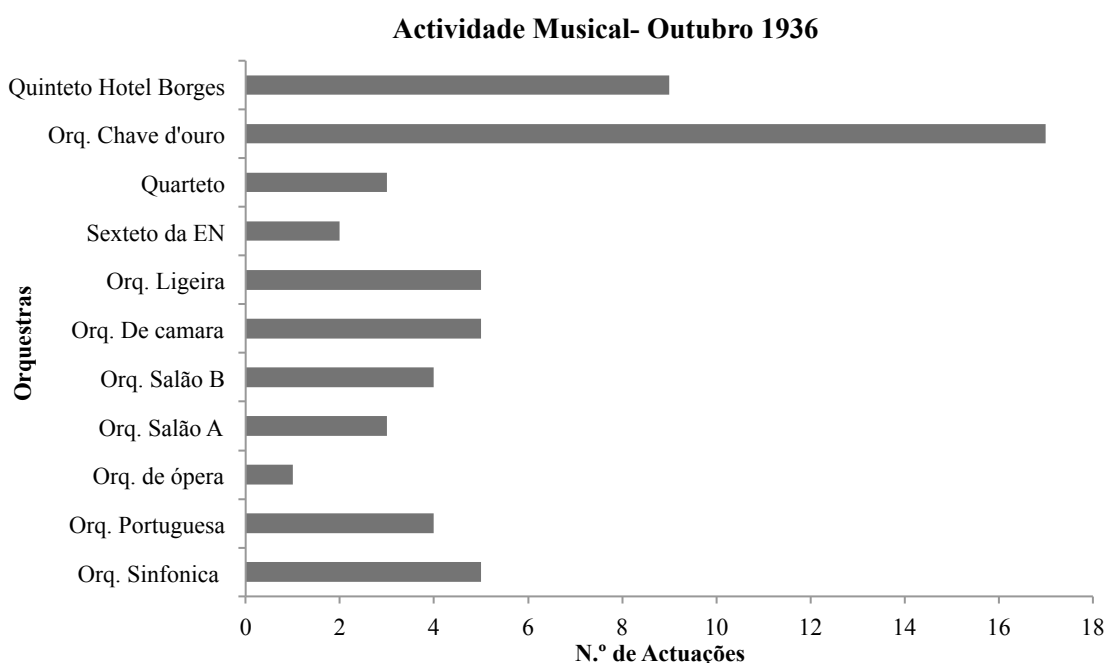
- | | | |
|--|--------------------------------|---|
| 1 - Abertura | Sexteto | (Mus. Resende Dias) |
| 2 - A minha rua | M ^a Carolina | Fox lento: Mus. Filinto |
| | | Nina, versos dr. José Camboa |
| 3 - Não chores, meu amor | M. el Gonçalves | tango: Mus. Res. Dias, versos M. el Gonçalves |
| 4 - Bailarico | M ^a da Soledade | Corridinho: Mus. Silva Dias, versos M ^a Almira |
| 5 - Luar de sonho | M ^a Madalena | Fox lento: Mus. Silva Dias, versos Edmundo Barros |
| 6 - O ramalhinho | Dueto: J. Guimarães, R. Curado | Canção regional portuguesa |
| 7 - O que a boca então não disse/Maly Socorro/Valsa; Musa letra de José Luís Cajão | | |
| 8 - Corridinho | Sexteto | Mus. de Silva Dias |
| 9 - Cegueira de amor | M ^a Carolina | Fox lento de João Andrade Santos, versos de Silva Tavares |
| 10- Malmequeres | Dueto | Valsa; Mus. Res. Dias, versos M ^a Almira |
| 11- Vianesa | M ^a Madalena | Canção; Mus. Emília Resende, versos Ant ^o Carvalho |
| 12- Olhar... | M. el Gonçalves | Mus. Silva Dias, versos João Manuel e M. el João |
| 13- Não sei porquê | M ^a da Soledade | Mus. Res. Dias, versos de Maria Almira |
| 14- Salta a zorra da cabana/Dueto | | Canção reg. portuguesa |

Anexo 27 – CD com exemplos auditivos

Faixas

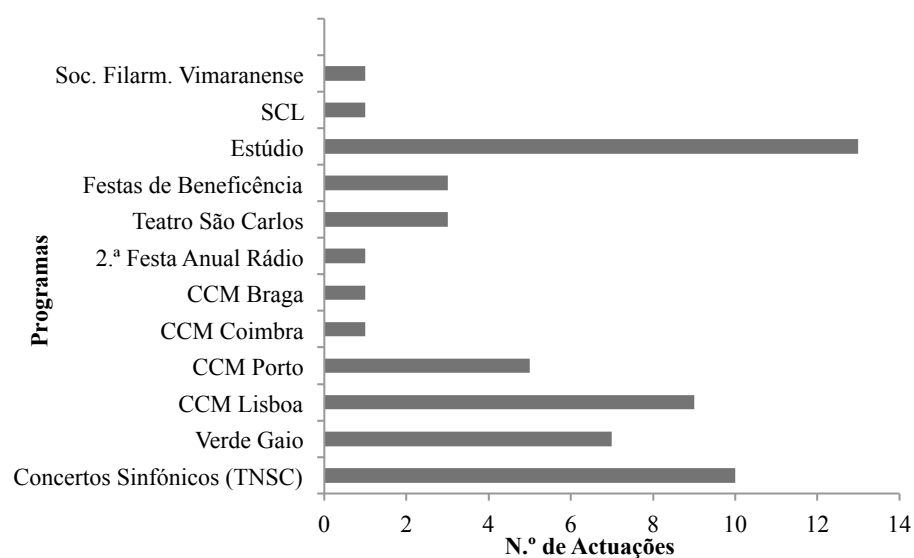
- 1- Programa de variedades, 07/01/1949 com apresentação de Artur Agostinho, e participação dos seguintes artistas: Artur Ribeiro, *Nosotros*; entrevista e canção *Vira de Lagos* por Júlia Barroso; Tito Lívio, *Bela Italiana*; Ivone Ruth, *Terra Seca*. Irmãos Remartinez, Padducah. Acompanhamento da Orquestra Ligeira da Emissora Nacional dirigida por Tavares Belo. (Fonte: Arquivo Sonoro RDP, AHD8072)
- 2- Irmãos Remartinez, *Garota da Madragoa* (cedido por Nini Remartinez).
- 3- Irmãos Remartinez, *Fuso*. Composição de Tavares Belo para a 3.^a Secção do Gabinete de Estudos Musicais (cedido por Nini Remartinez).
- 4- Irmãos Meireles, *Josezito*. Arranjo de Belo Marques. Originalmente arranjada para coro feminino, no âmbito da 3.^a Secção do Gabinete de Estudos Musicais (cedido por Nini Remartinez).

Apêndice 1 – Actividade Musical do “complexo orquestral” e grupos contratados pela Emissora Nacional em Outubro de 1936



(Fonte: *Rádio Semanal*, Outubro de 1936)

Apêndice 2 – Actividade Musical da Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional em 1944



Apêndice 3 – Harmonizações realizadas no âmbito da 1.^a Secção do Gabinete de Estudos Musicais (1942-1950)

Título	Nº	Autor	Ano	Instrumentação
<i>Ai Menina</i>	1	Luís de Freitas Branco	1942	Canto e piano
<i>Ó Limão</i>	2	Luís de Freitas Branco	1942	Canto e piano
<i>Meu lírio Roxo</i>	3	Frederico de Freitas	1942	Canto e piano
<i>Macelada</i>	4	Frederico de Freitas	1942	Canto e piano
<i>As Janeiras</i>	5	Luís de Freitas Branco	1942	Canto e piano
<i>Jesus, Maria, José</i>	6	Luís de Freitas Branco	1942	Canto e piano
<i>Maria da Conceição</i>	7	Frederico de Freitas	1942	Canto e piano
<i>Ó Ló, ai Lariloleia</i>	8	Frederico de Freitas	1942	Canto e piano
<i>Eu ouvi, mil vezes ouvi</i>	9	Artur Santos	1942	Canto e piano
<i>Chula</i>	10	Artur Santos	1942	Canto e piano
<i>Canário Lindo</i>	11	Cláudio Carneyro	1942	Canto e piano
<i>O Cúco</i>	12	Cláudio Carneyro	1942	Canto e piano
<i>O meu amorzinho</i>	13	Cláudio Carneyro	1942	Canto e piano
<i>Jaculatórias</i>	14	Cláudio Carneyro	1942	Canto e piano
<i>O meu menino é d'ouro</i>	15	Frederico de Freitas	1942	Coro misto
<i>Canção de Algures</i>	16	Frederico de Freitas	1942	Coro misto
<i>Meu amor me deu um lenço</i>	17	Luís de Freitas Branco	1942	Coro misto
<i>Não plantes saudades</i>	18	Luís de Freitas Branco	1942	Coro misto
<i>O Mangerico</i>	19	Artur Santos	1942	
<i>Imortal Cantar</i>	20	Cláudio Carneyro	1942	Coro
<i>A Rola</i>	21	Frederico de Freitas	1942	Coro
<i>Um ai, meu amor</i>	22	Artur Santos	1942	Coro
<i>Meu lírio Roxo</i>	23	Luís de Freitas Branco	1942	Coro
<i>Casa-te ó prima</i>	24	Luís de Freitas Branco	1942	Coro
<i>Avé Maria</i>	25	Cláudio Carneyro	1942	Coro
<i>O Baleisão</i>	26	Cláudio Carneyro	1942	Coro
<i>Voz da campina</i>	27	Cláudio Carneyro	1942	Coro
<i>Senhora do Almurtão</i>	28	Cláudio Carneyro	1942	Coro
<i>Súplica dos penitentes</i>	29	Cláudio Carneyro	1942	Coro
<i>boina, Boina</i>	30	Artur Santos	1942	Coro
<i>Ó que Calma</i>	31	Artur Santos	1942	Coro
<i>Canção da Vindima</i>	32	Cláudio Carneyro	1942	Coro
<i>Cantico do Natal</i>	33	Cláudio Carneyro	1942	Coro
<i>Nossa senhora</i>	34	Cláudio Carneyro	1942	Coro
<i>A Marcela</i>	35	Artur Santos	1942	Coro
<i>Santa Luzia</i>	36	Artur Santos	1942	Coro
<i>S. João</i>	37	Cláudio Carneyro	1942	Coro
<i>Canção de Sta Iria</i>	38	Cláudio Carneyro	1942	Coro
<i>Santos reis</i>	39	Cláudio Carneyro	1942	Coro
<i>Encomendações das almas</i>	40	Cláudio Carneyro	1942	Coro
<i>Sete anos que andei</i>	41	Artur Santos	1942	Voz e Orquestra
<i>Senhora do Almurtão</i>	42	Artur Santos	1942	Voz e Orquestra
<i>És o meu amor</i>	43	Artur Santos	1942	Orquestra de Variedades com canto
<i>Milho Grosso</i>	44	Artur Santos	1942	Canto e piano

Título	Nº	Autor	Ano	Instrumentação
<i>Senhora das neves</i>	45	Cláudio Carneyro	1942	Canto e piano
<i>Santa Cruz (1ª Versão)</i>	46	Cláudio Carneyro	1942	Canto e piano
<i>Santa Cruz (2ª Versão)</i>	47	Cláudio Carneyro	1942	Canto e piano
<i>Ceifeiros</i>	48	Cláudio Carneyro	1942	Canto e piano
<i>Cantiga da ceifa</i>	49	Cláudio Carneyro	1942	Canto e Piano
<i>Ribeira do sado</i>	50	Ruy Coelho	1942	Canto e Piano
<i>O senhor do meio</i>	51	Ruy Coelho	1942	Canto e Piano
<i>Badeirinha</i>	52	Ruy Coelho	1942	Canto e Piano
<i>Espanhola</i>	53	Ruy Coelho	1942	Canto e Piano
<i>Romance de D. Fernando</i>	54	Armando José Fernandes	1942	Voz e Orquestra
<i>Olh'ó mê amor</i>	55	Armando José Fernandes	1942	Voz e Orquestra
<i>Canção de tecedeiras</i>	56	Armando José Fernandes	1942	Voz e Orquestra
<i>Silvana a filha do rei</i>	57	Cláudio Carneyro	1943	coro III Vozes femininas
<i>Conde da Alemanha</i>	58	Cláudio Carneyro	1943	coro III Vozes femininas
<i>O canário do rei</i>	59	Cláudio Carneyro	1943	coro III Vozes femininas
<i>Antoninho</i>	60	Cláudio Carneyro	1943	Coro feminino
<i>Encomendar das almas</i>	61	Cláudio Carneyro	1943	Canto e Piano
<i>Ao saltar da ribeirinha</i>	62	Cláudio Carneyro	1943	Canto e Piano
<i>Cantiga de monforte da Beira</i>	63	Cláudio Carneyro	1943	Canto e Piano
<i>Conde niño</i>	64	Frederico de Freitas	1943	Canto e Piano
<i>Oh! Maria, a canôa Virou</i>	65	Frederico de Freitas	1943	Canto e Piano
<i>Foste-te Gabar ao Porto</i>	66	Frederico de Freitas	1943	Canto e Piano/Orq.
<i>Oh! Matilde</i>	67	Luís de Freitas Branco	1943	Canto e Piano
<i>S. João</i>	68	Luís de Freitas Branco	1943	Canto e Piano
<i>Nossa senhora</i>	69	Luís de Freitas Branco	1943	Canto e Piano
<i>Loureiro, verde loureiro</i>	70	Luís de Freitas Branco	1943	Canto e Piano
<i>adeus ó prima</i>	71	Luís de Freitas Branco	1943	Canto e Piano
<i>Oh! Sizarão</i>	72	Luís de Freitas Branco	1943	Canto e Piano
<i>Oh! Vizinha</i>	73	Luís de Freitas Branco	1943	Coro Misto
<i>Ó meio tostão</i>	74	Luís de Freitas Branco	1943	Coro Misto
<i>Cantiga de adufe</i>	75	Luís de Freitas Branco	1943	Cant, Pn e adufe
<i>De Noite</i>	76	Luís de Freitas Branco	1943	Cant, Pn e adufe
<i>Eu hei-de ir</i>	77	Luís de Freitas Branco	1943	Vozes e Piano
<i>Cavaco do Rio</i>	78	Luís de Freitas Branco	1943	Vozes e Piano
<i>Cantiga da Azeitona</i>	79	Cláudio Carneyro	1943	Vozes e Piano
<i>O lavrador da Arada</i>	80	Cláudio Carneyro	1943	Vozes e Piano
<i>Santa iria</i>	81	Cláudio Carneyro	1943	Vozes e Piano
<i>Senhora do Almurtão</i>	82	Artur Santos	1943	Vozes e Piano
<i>Já Cá Vai Roubada</i>	83	Artur Santos	1943	Vozes e Piano
<i>Cantando José</i>	84	Luís de Freitas Branco	1943	Vozes e Piano
<i>Luizinha</i>	85	Luís de Freitas Branco	1943	Vozes e Piano
<i>Vai-te embora</i>	86	Luís de Freitas Branco	1943	Vozes e Piano
<i>Tenho barcos</i>	87	Luís de Freitas Branco	1943	Coro Misto
<i>Canção de Monsaraz</i>	88	Luís de Freitas Branco	1943	Coro Misto
<i>Senhora da Granja</i>	89	Luís de Freitas Branco	1943	Coro Misto
<i>No alto daquela serra</i>	90	Luís de Freitas Branco	1944	Canto e Piano
<i>Menino Jesus</i>	91	Luís de Freitas Branco	1944	Canto e Piano

Título	Nº	Autor	Ano	Instrumentação
<i>Senhor da serra</i>	92	Luís de Freitas Branco	1944	Canto e Piano
<i>Tirana</i>	93	Luís de Freitas Branco	1944	Canto e Piano
<i>Canção das Maçadeiras</i>	94	Luís de Freitas Branco	1944	Canto e Piano
<i>Santa Catarina</i>	95	Luís de Freitas Branco	1944	Canto e Piano
<i>Olha o quico</i>	96	Frederico de Freitas	1944	Canto e Piano
<i>As Saias</i>	97	Frederico de Freitas	1944	Canto e Piano
<i>Gira vira</i>	98	Frederico de Freitas	1944	Canto e Piano
<i>O Derriço</i>	99	Frederico de Freitas	1944	Canto e Piano
<i>Josezito</i>	100	Frederico de Freitas	1944	Canto e Piano
<i>Senhora da Povia</i>	101	Frederico de Freitas	1944	Canto e Piano
<i>Chora Videira</i>	102	Frederico de Freitas	1944	Canto e Piano
<i>Cantiga de embalar</i>	103	Joly Braga Santos	1944	Canto e Piano
<i>Cantiga de Alvissaras</i>	104	Joly Braga Santos	1944	Canto e Piano
<i>Sizarão</i>	105	Joly Braga Santos	1944	Canto e Piano
<i>Ó alendroeiro</i>	106	Jorge Croner de Vasconcelos	1945	Canto e Piano
<i>Tenho barcos tenho remos</i>	107	Jorge Croner de Vasconcelos	1945	Canto e Piano
<i>O adro tem quatro quinas</i>	108	Jorge Croner de Vasconcelos	1945	Canto e Piano
<i>Eu hei-de cantar bem alto</i>	109	Jorge Croner de Vasconcelos	1945	Canto e Piano
<i>Canção da Vindima</i>	110	Joly Braga Santos	1946	Canto e Piano
<i>Cantiga da Ceifa</i>	111	Joly Braga Santos	1946	Canto e Piano
<i>Alendroeiro</i>	112	Frederico de Freitas	1947	Canto e orq.
<i>Alendroeiro</i>	113	Frederico de Freitas	1947	Coro Misto

(Arquivo de Música Escrita da RDP/ Livro de Entrada do GEM/ Partituras com a cota GEM)

Apêndice 4 – Repertório composto no âmbito da 2.^a Secção (Música Erudita) do Gabinete de Estudos Musicais

Título	Instrumentação	Compositor	Data
<i>Variações e fuga sobre um tema original</i>	Órgão e Orquestra de Arco	Luís de Feitas Branco	1948
<i>Variações e fuga sobre um tema original</i>	Orquestra de Arco (Versão)	Luís de Feitas Branco	1948
<i>Se me desta terra for</i>	Coro “a capela” feminino	Luís de Feitas Branco	1948
<i>Verdes são os campos</i>	Coro “a capela” feminino	Luís de Feitas Branco	1948
<i>Saudade minha</i>	Coro “a capela” feminino	Luís de Feitas Branco	1948
<i>Falso Cavaleiro</i>	Coro “a capela” feminino	Luís de Feitas Branco	1948
<i>Canção da Pastora</i>	Coro “a capela” feminino	Luís de Feitas Branco	1948
<i>Dança Pastoril</i>	Coro “a capela” feminino	Luís de Feitas Branco	1948
<i>Pois dano me faz...</i>	Madrigal a 4 vozes masculino	Luís de Feitas Branco	1950
<i>Tende-me mão...</i>	Madrigal a 4 vozes masculino	Luís de Feitas Branco	1950
<i>Se a alma ver-te não pode</i>	Madrigal a 4 vozes masculino	Luís de Feitas Branco	1950
<i>Dôr que minh'alma sente...</i>	Madrigal a 4 vozes masculino	Luís de Feitas Branco	1950
<i>Descalça vai pela neve... (redondilha de Camões)</i>	Madrigal a 4 vozes masculino	Luís de Feitas Branco	1950
<i>Aquela Cativa (redondilha de Camões)</i>	Madrigal a 4 vozes masculino	Luís de Feitas Branco	1950
<i>Campos Bem- Aventurados (redondilha de Camões)</i>	Madrigal a 4 vozes masculino	Luís de Feitas Branco	1950
<i>O Fôgo... (soneto de camões)</i>	Madrigal a 4 vozes masculino	Luís de Feitas Branco	1950
<i>Canção desta negra vida</i>	Barítono e Orquestra	Cláudio Carneyro	1943
<i>Casa do Coração</i>	Barítono e Orquestra	Cláudio Carneyro	1943
<i>Três barcos passam no rio</i>	Barítono e Orquestra	Cláudio Carneyro	1943
<i>Concertino (catavento)</i>	Piano e Orquestra	Cláudio Carneyro	1944
<i>Quarteto com piano</i>	Vln. VI, vcl e pn	Cláudio Carneyro	1945
<i>Gradual</i>	Orquestra de câmara	Cláudio Carneyro	1946
<i>Quarteto</i>	Orquestra de câmara	Cláudio Carneyro	1947
<i>Tres poemas de Fernando Pessoa</i>	Coro Misto	Cláudio Carneyro	1948
<i>Portugalesas</i>	Orquestra	Cláudio Carneyro	1949
<i>Quatro Canções</i>	Canto e piano	Rui Coelho	1942
<i>Ribeira do sado (Harm.)</i>	Canto e piano	Rui Coelho	1942
<i>O senhor do meio (Harm.)</i>	Canto e piano	Rui Coelho	1942
<i>Padeirinha (Harm.)</i>	Canto e piano	Rui Coelho	1942
<i>Espanhola (Harm.)</i>	Canto e piano	Rui Coelho	1942

Título	Instrumentação	Compositor	Data
<i>Concerto n. 2</i>	Piano e Orquestra	Rui Coelho	1942
<i>Auto da Barca do inferno</i>	Ópera em I acto	Rui Coelho	1943
<i>Noites nas ruas da Mouraria</i>	Piano e Orquestra	Rui Coelho	1944
<i>Bailado da Ribeira</i>	Orquestra	Rui Coelho	1945
<i>Jardim quimérico</i>	Orquestra	Rui Coelho	1946
<i>Rosa de Papel</i>	Ópera em I acto	Rui Coelho	1947
<i>Sinfonia Camoneana n.º2</i>	Orquestra	Rui Coelho	1948
<i>Sinfonia n.º 3</i>	Orquestra	Rui Coelho	1949
<i>Sinfonia Camoneana n.º3</i>	Orquestra	Rui Coelho	1951
<i>Retábulo Português</i>	Orquestra	Rui Coelho	1952
<i>Peninsulares</i>	Orquestra	Rui Coelho	1956
<i>A feira</i>	Ópera em I acto	Rui Coelho	1957
<i>Noite de Santo António</i>	Ópera em I acto	Rui Coelho	1958
<i>Viagens na minha terra (1.º ciclo)</i>	Orquestra	Rui Coelho	1965
<i>Viagens na minha terra (2.º ciclo)</i>	Orquestra	Rui Coelho	1966
<i>Viagens na minha terra (4.º ciclo)</i>	Orquestra	Rui Coelho	1967
<i>Viagens na minha terra (5.º ciclo)</i>	Orquestra	Rui Coelho	1968
<i>Movimento Sinfónico</i>	Orquestra	Rui Coelho	1969
<i>Dois movimentos sinfónicos</i>	Orquestra	Rui Coelho	1970
<i>Auto da Barca da Glória</i>	Orquestra	Rui Coelho	1971
<i>Canções moiriscas</i>	Orquestra	Rui Coelho	1972
<i>Danças portuguesas: 3,4,5,6</i>		Rui Coelho	1973
<i>Quarteto n.º2</i>	Quarteto de Cordas	Rui Coelho	1974
<i>Viagens na minha terra- 6.º ciclo</i>	Orquestra e Trombone Solo	Rui Coelho	1975
<i>Canções populares portuguesas</i>	Canto e Orquestra	Armando José Fernandes	1942
<i>Sonata</i>	Violoncelo e piano	Armando José Fernandes	1943
<i>Prelúdio e Fuga</i>	Piano	Armando José Fernandes	1944
<i>Fantasia sobre temas populares Portugueses</i>	Piano e Orquestra	Armando José Fernandes	1945
<i>Sonatina</i>	Viola e Piano	Armando José Fernandes	1946
<i>Sonata</i>	Violino e Piano	Armando José Fernandes	1947
<i>Concerto</i>	Violino e Orquestra	Armando José Fernandes	1948
<i>Suite</i>	Orquestra de Arco	Armando José Fernandes	1949
<i>Sonata</i>	Piano (manuscrito)	Armando José Fernandes	1950
<i>Concerto</i>	Piano e Orquestra De arcs	Armando José Fernandes	1951

Título	Instrumentação	Compositor	Data
<i>Quinteto</i>	Pn, Vln, Vl, Vcl	Armando José Fernandes	1952
<i>Quarteto</i>	Vln, vl, Vcl	Frederico de Freitas	1947
<i>Avé Maria</i>	Coro misto	Frederico de Freitas	1948
<i>Nazareth</i>	Bailado	Frederico de Freitas	1949
<i>Sinfonia em lá (partitura)</i>	Orquestra	Venceslau Pinto	??
<i>Chacareiro Maníaco</i>	Orquestra	Venceslau Pinto	1968
<i>Variações e fuga</i>	Orquestra De corda	A. Vitorino de Almeida	1968
<i>Quatorze Harmonizações de Canções populares</i>	Canto e piano	Artur Santos	1942/1948
<i>Recolha de quarenta e três canções populares</i>		Artur Santos	1942/1948
<i>Quarteto em ré</i>	Quarteto de Crodas	Joly Braga Santos	1945
<i>Sinfonia nº1 em ré menor</i>	Orquestra	Joly Braga Santos	1946
<i>Sonata em mi menor</i>	Violino e Piano	Joly Braga Santos	1947
<i>Sinfonia nº 2 em (?)</i>	Orquestra	Joly Braga Santos	1948
<i>Elegia a Vianna da Motta</i>	Orquestra	Joly Braga Santos	1948
<i>Sinfonia nº 3</i>	Orquestra	Joly Braga Santos	1949
<i>Sinfonia nº 4</i>	Orquestra	Joly Braga Santos	1950
<i>Variações infantis sobre uma canção popular Alentejana</i>		Joly Braga Santos	1951
<i>Concerto para orquestra de arcos</i>	Orquestra De arcos	Joly Braga Santos	1951
<i>Viver ou morrer</i>	Ópera radiofónica	Joly Braga Santos	1952
<i>Quatro Cantigas do cancionero de Garcia de Resende:</i>	Voz, flauta, 2 Vln, Vl, e Vcl	Croner de Vasconcelos	1942/1948
I- Senhora, partem tan tristes meus olhos		Croner de Vasconcelos	
II- Comigo me desavim		Croner de Vasconcelos	
III- Lembranças, tristes cuidados		Croner de Vasconcelos	
IV- Em esta vida mortal		Croner de Vasconcelos	

(Arquivo de Música Escrita da RDP/ Livro de Entrada do GEM/ Partituras com a cota GEM)

Apêndice 5 – Repertório composto no âmbito da 3.^a Secção do Gabinete de Estudos Musicais (1942-1950)

Título	Nº	Compositor	Instrumentação	Ano
<i>Anda</i>	1	Belo Marques	Canto e Orquestra	1942
<i>Sola, Sapato, Rei, Rainha</i>	2	Belo Marques	Canto e Orquestra	1942
<i>Dança nortenha</i>	3	Bento Caeiro	Orquestra	1942
<i>Rio Douro, rio aos sss</i>	4	Bento Caeiro	Orquestra	1942
<i>É deixar</i>	5	Armando Rodrigues	Canto e Orquestra	1942
<i>Você</i>	6	Armando Rodrigues	Canto e Orquestra	1942
<i>Eu e tu</i>	7	António Melo	Canto e Orquestra	1942
<i>Junto da Lagôa</i>	8	António Melo	Canto e Orquestra	1942
<i>Joaninhas</i>	9	Belo Marques	Canto e piano	1942
<i>Ondulações</i>	10	Belo Marques	Canto e piano	1942
<i>A moda do Vira</i>	11	António Melo	Canto e Orquestra	1942
<i>Nunca Mais</i>	12	António Melo	Canto e Orquestra	1942
<i>Bailarico das meninas dos meus olhos</i>	13	Manuela Cândio Reis	Canto e piano	1942
<i>Noite branca</i>	14	Manuela Cândio Reis	Canto e piano	1942
<i>Porque sim</i>	15	Carlos Flores	Canto e piano	1942
<i>Canção nostálgica</i>	16	Carlos Flores	Canto e piano	1942
<i>A canção do meu sorriso</i>	17	Salazar Antunes	Canto e Orquestra	1942
<i>Margarida vai à fonte</i>	18	Fernando Carvalho	Coro Masculino e Orquestra	1942
<i>Slow</i>	19	António Melo	Canto e Orquestra	1942
<i>Não vale a pena</i>	20	Armando Rodrigues	Canto e piano	1942
<i>Chapéu de chuva para dois</i>	21	Belo Marques	Canto e Orquestra	1942
<i>Cantiga Popular</i>	22	Belo Marques	Canto e Orquestra	1942
<i>Vira</i>	23	Tavares Belo	Orquestra	1942
<i>Fandango</i>	24	Tavares Belo	Orquestra	1942
<i>Um fado</i>	25	Fernando Carvalho	Orquestra	1942
<i>Só não sabem... portugueses</i>	26	Salazar Antunes	Canto e Orquestra	1942
<i>Recordações da infância</i>	27	Tavares Belo	Orquestra	1942
<i>lá vai o comboio</i>	28	Tavares Belo	Orquestra	1942
<i>Varina e Conde</i>	29	Artur Lages	Orquestra	1942
<i>Sabes porquê?</i>	30	Armando Rodrigues	Canto e Orquestra	1942
<i>Quando não estás</i>	31	Armando Rodrigues	Canto e Orquestra	1942
<i>Página de anuncios</i>	32	Armando Rodrigues	Canto e Orquestra	1942
<i>Nos teus olhos vejo o mar</i>	33	Júlio Almada	Canto e piano	1942
<i>A saia encarnada</i>	34	Carlos Calderon	Canto e Orquestra	1942
<i>Quando eu era miúdo</i>	35	António Melo	Canto e Orquestra	1942
<i>Cravos e Papel</i>	36	António Melo	Canto e Orquestra	1942

Título	Nº	Compositor	Instrumentação	Ano
<i>Companhias reunidas do sol e do luar</i>	37	António Melo	Canto e Orquestra	1942
<i>Trovas alentejanas</i>	38	Bento Caeiro	Coro e Orquestra	1942
<i>Primeira valsa</i>	39	António Melo	Canto e Orquestra	1942
<i>Jará Baixinho</i>	40	António Melo	Canto e Orquestra	1942
<i>Pirolito que bate que bate</i>	41	Salazar antunes	Orquestra	1942
<i>As carvoeiras</i>	42	Artur Lages	Orquestra	1942
<i>Oliveirinha da Serra</i>	43	José Esteves Graça	Orquestra	1942
<i>Rabela</i>	44	Silva Marques	Orquestra	1942
<i>Estaladinho de Leiria</i>	45	Belo Marques	Orquestra	1942
<i>O verde Gaio</i>	46	Belo Marques	Orquestra	1942
<i>chula</i>	47	Tavares Belo	Orquestra	1942
<i>Nunca me digas que não</i>	48	João Andrade Santos	Canto e Orquestra	1942
<i>Em resposta à tua carta</i>	49	António Melo	Canto e Orquestra	1942
<i>Nasci outra vez</i>	50	António Melo	Canto e Orquestra	1942
<i>Dinamismo</i>	51	António Melo	Canto e Orquestra	1942
<i>Que rico cheiro que a rosa dá</i>	52	Artur Lages	Canto e Orquestra	1942
<i>Tiroliro</i>	53	José Esteves Graça	Orquestra	1942
<i>Está lá</i>	54	Armando Rodrigues	Canto e Orquestra	1942
<i>Nunca temos os mesmos gostos</i>	55	Armando Rodrigues	Canto e Orquestra	1942
<i>Canção do amor ausente</i>	56	Armando Rodrigues	Canto e Orquestra	1942
<i>O filme de cada vida</i>	57	Herculano de Almeida	Canto e Orquestra	1942
<i>Caninha verde</i>	58	António Melo	Orquestra	1943
<i>Dança de Espadelada</i>	59	Júlio Almada	Orquestra	1943
<i>Oliveirinha da Serra</i>	60	Belo Marques	Orquestra Típica Portuguesa e IV Masculino	1943
<i>Beira Alta Ricóco</i>	61	Belo Marques	Orquestra	1943
<i>Corridinho</i>	62	Tavares Belo	Orquestra	1943
<i>Romaria na aldeia (Vira)</i>	63	Luiz de Beiramar (Boulton)	Orquestra	1943
<i>Um velho Corridinho</i>	64	Carlos Calderon	Orquestra	1943
<i>O Malhão</i>	65	Belo Marques	IV. Vocal masc. e orq.	1943
<i>Azenhas</i>	66	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1943
<i>Canção do amor</i>	67	Júlio Almada	Canto e Orquestra	1943
<i>A carta que me mandaste</i>	68	Júlio Almada	Canto e Orquestra	1943
<i>Cabeça Oca</i>	69	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1943
<i>Saias</i>	70	Belo Marques	Canto e Orquestra Típica	1943
<i>A moda da parreirinha</i>	71	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1943
<i>As raianas</i>	72	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1943
<i>Canção triste</i>	73	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1943
<i>O limão</i>	74	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1943

Título	Nº	Compositor	Instrumentação	Ano
<i>A Cana Verde</i>	75	Belo Marques	IV. Vocal Fem. e Masc	1943
<i>Biri-biri-bum</i>	76	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1943
<i>Josezito</i>	77	Belo Marques	Coro Feminino	1943
<i>Ao Adro</i>	78	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1943
<i>Ramaladeira</i>	79	Belo Marques	Coro misto	1943
<i>Um só é pouco</i>	80	Belo Marques	Dueto vocal e piano	1943
<i>Alemtejo</i>	81	Belo Marques	IV. Vocal Maculino	1943
<i>Giroflé</i>	82	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1943
<i>Minha mãe me deu um lenço</i>	83	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1943
<i>Santo Antão</i>	84	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1943
<i>Dança Portuguesa</i>	85	Fernando Carvalho	Orquestra	1943
<i>Ai de mim, ai de ti</i>	86	Camilo Rebocho	Orquestra	1943
<i>Estaladinho</i>	87	Silva Marques	Orquestra	1943
<i>pinheiros da minha terra</i>	88	Júlio Almada	Canto e Orquestra	1943
<i>Á beira Mar</i>	89	António Melo	Canto e Orquestra	1943
<i>Saudades de Cabo verde</i>	90	António Melo	Canto e Orquestra	1943
<i>Hoje e hontem</i>	91	António Melo	Canto e Orquestra	1943
<i>que arrelia que me fez</i>	92	António Melo	Canto e Orquestra	1943
<i>Vida sem amor não é vida</i>	93	António Melo	Canto e Orquestra	1943
<i>Carta</i>	94	Herculano de Almeida	Canto e Orquestra	1943
<i>A vida não se repete</i>	95	Armando Rodrigues	Canto e Orquestra	1943
<i>Detrás das janelas</i>	96	Armando Rodrigues	Canto e Orquestra	1943
<i>Não façam caso</i>	97	Armando Rodrigues	Canto e Orquestra	1943
<i>Esta vida Começa</i>	98	Armando Rodrigues	Canto e Orquestra	1943
<i>Santo hilário</i>	99	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1943
<i>A- Humbyée</i>	100	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1943
<i>Cirandinha</i>	101	Belo Marques	IV Vocal Masculino	1943
<i>Flôres</i>	102	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1943
<i>O Cavaquinho</i>	103	Tavares Belo	Orquestra	1943
<i>Que linda barquinha</i>	104	Artur Lages	Orquestra	1944
<i>Saias alemtejanas</i>	105	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1944
<i>Sevias (?)</i>	106	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1944
<i>Estas é que são as saias</i>	107	Tavares Belo	Orquestra	1944
<i>Rosa Tirana</i>	108	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1944
<i>Pelo ceu vai uma nuvem</i>	109	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1944
<i>Aquela flor</i>	110	Sousa Pinto	Vozes	1944
<i>Maçessa</i>	111	Belo Marques	Coro e Orquestra	1944
<i>Vira- virou</i>	112	João Andrade Santos	Canto e Orquestra	1944
<i>Aurora</i>	113	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1944
<i>Já lá vai pelo mar fora</i>	114	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1944
<i>Rosinhas de toucar</i>	115	Belo Marques	Canto e Orquestra	1944

Título	Nº	Compositor	Instrumentação	Ano
<i>Era ainda pequenino</i>	116	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1944
<i>Luizinha</i>	117	Belo Marques	Coro misto	1944
<i>Margarida vai à fonte</i>	118	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1944
<i>Um abraço</i>	119	Tavares Belo	Trio Vocal	1944
<i>Canção de embalar</i>	120	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1944
<i>O vento</i>	121	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1944
<i>Toma lá que te dou eu</i>	122	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1944
<i>Lôas</i>	123	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1944
<i>Viradinho</i>	124	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1944
<i>ó senhora mãe</i>	125	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1944
<i>Nossa senhora do Almurtão</i>	126	Belo Marques	III. Vocal Feminino	1944
<i>Janeira Nº2</i>	127	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1944
<i>Vindimas</i>	128	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1944
<i>Senhor dos milágres</i>	129	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1944
<i>Ó tirolé- Digo- Dai</i>	130	Belo Marques	Vozes femininas	1944
<i>Amanhecer</i>	131	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1944
<i>Já não há quem queira dar</i>	132	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1944
<i>Vai de ramo em ramo</i>	133	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1944
<i>As voltas que o linho</i>	134	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1944
<i>Crepúsculo</i>	135	Belo Marques	Coro misto	1944
<i>O swing anima a Orquestra</i>	136	Raul Paredes	Orquestra	1944
<i>Flocos de neve</i>	137	Duarte Ferreira	Orquestra	1944
<i>Bailarico</i>	138	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1944
<i>Ribatejo</i>	139	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1944
<i>Põe o pé na pampulhina</i>	140	Belo Marques	Canto e piano	1944
<i>Serra Madeira</i>	141	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1944
<i>Marias</i>	142	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1944
<i>Senhora D. Anita</i>	143	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1944
<i>Vira do minho</i>	144	Tavares Belo	III. Vocal	1944
<i>Rua sem luz</i>	145	Belo Marques	Tenor e piano	1944
<i>Dorme meu menino</i>	146	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1944
<i>Alecrim</i>	147	Tavares Belo	III. Vocal	1944
<i>Uvas do douro</i>	148	Duarte Ferreira	Orquestra	1944
<i>Lembra-te ó Ana</i>	149	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1944
<i>Vai indo José, vai indo</i>	150	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1944
<i>Oh! Que rouba, rouba!</i>	151	Tavares Belo	III. Vocal	1944
<i>Alto do pinheiro</i>	152	Belo Marques	III. Vocal	1945
<i>Paúl</i>	153	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1945
<i>Giga</i>	154	Belo Marques	IV Vocal Masculino	1945
<i>Senhora do Almurtão</i>	155	Belo Marques	IV Vocal Masculino	1945
<i>Janeiras nº 3</i>	156	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1945

Título	Nº	Compositor	Instrumentação	Ano
<i>Cantares de São vicente</i>	157	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1945
<i>Ó meu são João</i>	158	Tavares Belo	Canto e Orquestra	1945
<i>Saudades</i>	159	Dias Pombo	Coro	1945
<i>Fado nº 2</i>	160	Dias Pombo	Coro	1945
<i>História de Sempre</i>	161	António Melo	Canto e Orquestra	1945
<i>Vira da Romaria</i>	162	António Melo	Canto e Orquestra	1945
<i>Três canções negras</i>				
<i>1- Mufaná Maningue</i>	163	Belo Marques	Canto e Orquestra	1945
<i>2- Timbilla</i>	164	Belo Marques	Canto e Orquestra	1945
<i>3- Kokuana</i>	165	Belo Marques	Canto e Orquestra	1945
<i>Fantasia Portuguesa</i>	166	Belo Marques	Canto e Orquestra	1945
<i>Condeixa</i>	167	Belo Marques	IV Vocal Masculino	1945
<i>Vira e Volta nº1</i>	168	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1945
<i>Lamego</i>	169	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1945
<i>O fuso</i>	170	Tavares Belo	II. Vocal e Orquestra	1945
<i>Escadinhas de Lisboa</i>	171	Raul Ferrão	Canto e Orquestra	1945
<i>Um Marialva</i>	172	Raul Ferrão	Canto e Orquestra	1945
<i>Fantasia Rústica</i>	173	Belo Marques	Orquestra Típica e Coros	1945
<i>Ciranda</i>	174	Tavares Belo	III. Vocal	1945
<i>Chula do Minho</i>	175	Silva Marques	Orquestra	1945
<i>Três Canções populares</i>				1945
<i>1- Cai-di, Cai-dai</i>	176	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1945
<i>2- Monda</i>	177	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1945
<i>3- Ranchos</i>	178	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1945
<i>tirirá</i>	179	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1945
<i>Água leva o regadinho</i>	180	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1945
<i>Ora Diga...</i>	181	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1945
<i>Vira do Porto</i>	182	Sousa Pinto	Canto e Orquestra	1945
<i>Alegre vais ribeirinho</i>	183	Silva Marques	Canto e Orquestra	1945
<i>Folhas de Outono (Fado)</i>	184	Silva Marques	Canto e Orquestra	1945
<i>ó-ai, ó-ai (Modinha minhota)</i>	185	Silva Marques	Canto e Orquestra	1945
<i>Mangerico</i>	186	Tavares Belo	III. Vocal	1945
<i>Maria da Rocha</i>	187	Tavares Belo	III. Vocal	1945
<i>Trevo</i>	188	Tavares Belo	III. Vocal	1945
<i>Cabo Verde (Morna)</i>	189	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1945
<i>São João</i>	190	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1945
<i>Pera verde</i>	191	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1945
<i>Estaladinho</i>	192	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1945
<i>Cravo Rôxo</i>	193	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1945
<i>Senhora do pilar</i>	194	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1945
<i>Duas Quadras</i>	195	Manuela Câncio Reis	Canto e piano	1945

Título	Nº	Compositor	Instrumentação	Ano
<i>Maria Campaniça</i>	196	Manuela Câncio Reis	Canto e piano	1945
<i>Meus olhos andam chorosos</i>	197	Manuela Câncio Reis	Canto e piano	1945
<i>Assim nasceu a saudade</i>	198	Arménio Silva	Canto e piano	1945
<i>Ano novo (Canção)</i>	199	Belo Marques	Canto e piano	1946
<i>As pombinhas da Catrina</i>	200	Belo Marques	III. Vocal Feminino	1946
<i>Ano Velho (Canção)</i>	201	Belo Marques	Orquestra	1946
<i>Linda Machadinha</i>	202	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1946
<i>Se...</i>	203	António Melo	Canto e Orquestra	1946
<i>Ó Ribeira, ó ribeira</i>	204	Tavares Belo	III. Vocal e Orquestra	1946
<i>Vira de Seixas</i>	205	Tavares Belo	III. Vocal e Orquestra	1946
<i>Vira do Alemtejo</i>	206	José Mourato	Orquestra Típica Portuguesa	1946
<i>Correio do Algarve</i>	207	José Mourato	Orquestra Típica Portuguesa	1946
<i>Viradinho ao Norte</i>	208	Belo Marques	III. Vocal Feminino	1946
<i>Não vás ao mar</i>	209	Belo Marques	III. Vocal Feminino	1946
<i>Simples coração</i>	210	Belo Marques	III. Vocal Feminino	1946
<i>Ó minha cara bonita</i>	211	Belo Marques	III. Vocal Feminino	1946
<i>Lavadeiras</i>	212	Belo Marques	III. Vocal Feminino	1946
<i>Desperta teu coração</i>	213	Angela Garcez Palha	Canto e piano	1946
<i>Na estrada verdejante</i>	214	Angela Garcez Palha	Canto e piano	1946
<i>Riquetaininha</i>	215	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1946
<i>Corridinho</i>	216	Belo Marques	III. Vocal Feminino	1946
<i>Brejeira</i>	217	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1946
<i>Rabela do Norte</i>	218	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1946
<i>Senhora do Livramento</i>	219	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1946
<i>Noite do Natal</i>	220	Belo Marques	III. Vocal Feminino	1946
<i>Oh! Que lindo par eu levo</i>	221	Belo Marques	III. Vocal Feminino	1946
<i>Parece que me estás vendo</i>	222	Belo Marques	III. Vocal Feminino	1946
<i>Carinhosa</i>	223	Belo Marques	III. Vocal Feminino	1946
<i>Masseça (Música Negra)</i>	224	Belo Marques	III. Vocal Feminino	1946
<i>Macela</i>	225	Belo Marques	III. Vocal Feminino	1946
<i>D. Ana</i>	226	Belo Marques	III. Vocal Feminino	1946
<i>Uma melodia</i>	227	Belo Marques	III. Vocal Feminino	1946
<i>Campinos</i>	228	Belo Marques	Orquestra Típica Portuguesa	1946
<i>Fala-Fala</i>	229	Belo Marques	III. Vocal Feminino	1946
<i>Joaninha</i>	230	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1946
<i>Alcobaça</i>	231	Belo Marques	(sem informação)	1946
<i>Corridinho de 1946</i>	232	Belo Marques	(sem informação)	1946
<i>Candeia de três bicos</i>	233	Belo Marques	(sem informação)	1946
<i>Toadas</i>	234	Belo Marques	IV Vocal Feminino	1946

Título	Nº	Compositor	Instrumentação	Ano
<i>Cantigas do Minho</i>	235	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1946
<i>Saias</i>	236	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1946
<i>Ribeirinha</i>	237	Belo Marques	III. Vocal Feminino	1946
<i>Santo António do Porto</i>	238	Belo Marques	III. Vocal Feminino	1946
<i>Alcôa</i>	239	Belo Marques	Orquestra Típica Portuguesa	1946
<i>Desgarrada</i>	240	Belo Marques	Orquestra Típica Portuguesa	1946
<i>Sabe-se lá</i>	241	Belo Marques	Orquestra Típica Portuguesa	1946
<i>Lá vai Serpa</i>	242	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1946
<i>Fandango</i>	243	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1946
<i>Ferreiros</i>	244	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1946
<i>Adeus</i>	245	Belo Marques	Soprano, Tenor e Piano	1946
<i>Três Canções:</i>	246	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1946
<i>Vira de Lagos</i>		Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1946
<i>Leva-Leva</i>		Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1946
<i>Pero- Nero</i>		Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1946
<i>Ala- Arriba</i>	247	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1946
<i>Batacùà</i>	248	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1946
<i>Pinheirinho</i>	249	Belo Marques	III. Vocal Feminino	1947
<i>Na fonte</i>	250	Belo Marques	IV. Vocal Masculino	1947
<i>Ó figueiral</i>	251	Belo Marques	III. Vocal Feminino	1947
<i>há luar na eira</i>	252	Silva Marques	Canto e Orquestra	1947
<i>Oh! Cana, real das Canas</i>	253	Belo Marques	III. Vocal Feminino	1947
<i>Caracol vadio</i>	254	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1947
<i>Tenho dó</i>	255	Belo Marques	III. Vocal Feminino	1947
<i>indo eu por água à fonte</i>	256	Silva Marques	Canto e Orquestra	1947
<i>Vai tu, vai ela</i>	257	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1947
<i>Um fado, e nada mais</i>	258	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1947
<i>Cerejas</i>	259	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1947
<i>O sino da minha aldeia</i>	260	Júlio Almada	Canto e Orquestra	1947
<i>Modilho campestre</i>	261	Silva Marques	Canto e Orquestra	1947
<i>Pardalito que saltitas</i>	262	Silva Marques	Canto e Orquestra	1947
<i>Porto Santo</i>	263	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1947
<i>Cabo Verde</i>	264	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1947
<i>Zandamela</i>	265	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1947
<i>Zamumba</i>	266	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1947
<i>Palmela</i>	267	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1947
<i>Senhor da Serra</i>	268	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1947
<i>um fado, como há muitos</i>	269	Silva Marques	Canto e Orquestra	1947
<i>Quem ama não tem segredos</i>	270	António Melo	Canto e Orquestra	1947

Título	Nº	Compositor	Instrumentação	Ano
<i>Sonho de Primavera</i>	271	António Melo	Canto e Orquestra	1947
<i>Tricaninha</i>	272	António Melo	Canto e Orquestra	1947
<i>Trovinha Maresca</i>	273	Silva Marques	Canto e Orquestra	1947
<i>Matinada Rustica</i>	274	Silva Marques	Canto e Orquestra	1947
<i>Primavera</i>	275	Belo Marques	Orquestra Típica	1947
<i>Lua Nova</i>	276	Belo Marques	Orquestra Tenor e coro	1947
<i>Vamos a Faro</i>	277	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1947
<i>a minha rua</i>	278	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1947
<i>Por simpatia</i>	279	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1947
<i>Uma Anedota</i>	280	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1947
<i>Folias</i>	281	Belo Marques	Orquestra Típica Portuguesa	1947
<i>Verde Gaio</i>	282	Belo Marques	Orquestra Típica Portuguesa	1947
<i>Redondilhas</i>	283	Belo Marques	Orquestra Típica Portuguesa	1947
<i>Barquinhos de Papel</i>	284	Belo Marques	Orquestra Típica Portuguesa	1947
<i>Até à Volta</i>	285	Orquestra Típica Portuguesa	Orquestra Típica Portuguesa	1947
<i>Vira e Volta nº 2</i>	286	Belo Marques	Orquestra Típica Portuguesa	1947
<i>Uma Cantiga</i>	287	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1947
<i>Bati à Porta do sonho</i>	288	António Melo	Voz e Orquestra	1947
<i>Gravura Antiga</i>	289	António Melo	Voz e Orquestra	1947
<i>Outono</i>	290	Belo Marques	IV. Vocal Feminino, harpas, oboé	1947
<i>Balada</i>	291	Belo Marques	IV. Vocal Feminino, harpas, oboé	1947
<i>Olhos Pretos</i>	292	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1947
<i>Natal que passa</i>	293	Belo Marques	Tenor, Coro Feminino e Orquestra	1948
<i>Allô</i>	294	Belo Marques	Orquestra Típica	1948
<i>Cautela Coração</i>	295	Belo Marques	Orquestra Típica	1948
<i>Ao largo</i>	296	Belo Marques	n tem	1948
<i>Coração de mulher</i>	297	Belo Marques	Orquestra Típica	1948
<i>Velho Natal</i>	298	Belo Marques	Voz e Orquestra Típica	1948
<i>Natal pequenino</i>	299	Belo Marques	Voz e Orquestra Típica	1948
<i>Este ladrãozinho</i>	300	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1948
<i>Nossa Senhora da Póvoa</i>	301	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1948
<i>Beira Alta nº1</i>	302	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1948
<i>Barquinhos de papel</i>	303	Belo Marques	Orquestra Típica	1948
<i>Maria Cantareja</i>	304	Silva Marques	Canto e Orquestra	1948
<i>As ruas da minha aldeia</i>	305	Silva Marques	Canto e Orquestra	1948
<i>Amora da Silva</i>	306	Silva Marques	Canto e Orquestra	1948
<i>Natal</i>	307	António Melo	Coro e Orquestra	1948

Título	Nº	Compositor	Instrumentação	Ano
<i>Três cantos do natal</i>	308	Tavares Belo	Voz e Orquestra	1948
<i>Oh! Cana Real das Canas</i>	309	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1948
<i>Sombras</i>	310	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1948
<i>Olha o gaio</i>	311	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1948
<i>Rabela</i>	312	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1948
<i>Famalicão</i>	313	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1948
<i>Malhão do Norte</i>	314	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1948
<i>Canção da Neve</i>	315	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1948
<i>Malmequer Amarelo</i>	316	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1948
<i>Linda Morena</i>	317	Silva Marques	Vozes e Orquestra	1948
<i>Leiteirinha de Alvalade</i>	318	Silva Marques	Vozes e Orquestra	1948
<i>Alcachofras</i>	319	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1948
<i>Mar- Alto</i>	320	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1948
<i>Já lá vai, já se acabou</i>	321	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1948
<i>Dança de Roda</i>	322	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1948
<i>Toeira do Fado</i>	323	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1948
<i>Sonhos</i>	324	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1948
<i>Beira Alta nº2</i>	325	Belo Marques	Para conjunto de Orquestra Ligeira e Típica	1948
<i>Vira do Minho</i>	327	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1948
<i>Endeixas</i>	328	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1948
<i>Fandango</i>	329	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1948
<i>Nostalgia</i>	330	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1948
<i>Dois sentidos</i>	331	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1948
<i>Vira de Seixas</i>	332	Silva Marques	Vozes e Orquestra	1948
<i>Um grão de arroz</i>	333	Belo Marques	Orquestra Salão com solo e Coro	1949
<i>Romance</i>	334	Belo Marques	Orquestra Salão c solo de tenor	1949
<i>Sonhar</i>	335	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1949
<i>A Farrapeira</i>	336	Elvira de Freitas	III. Vocal Feminino	1949
<i>Dança Portuguesa</i>	337	Camilo Rebocho	Orquestra Típica Portuguesa	1949
<i>Viradinho</i>	338	Belo Marques	III. Vocal Feminino	1949
<i>Aleluia</i>	339	Belo Marques	III. Vocal Feminino	1949
<i>Moinhos</i>	340	Luiz Gomes	IV. Vocal F. e Orquestra Salão	1949
<i>Ó linda</i>	341	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1949
<i>Bogalhinha</i>	342	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1949
<i>Feia</i>	343	Belo Marques	Canto e Orquestra	1949
<i>Quem me rouba</i>	344	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1949
<i>Monsanto</i>	345	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1949
<i>Canção da Cabreira</i>	346	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1950

Título	Nº	Compositor	Instrumentação	Ano
<i>Ao rio das águas Claras</i>	347	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1950
<i>Violões</i>	348	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1950
<i>Nostalgia</i>	349	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1950
<i>Modim</i>	350	Belo Marques	IV. Vocal Feminino	1950

(Arquivo de Música Escrita da RDP/ Livro de Entrada do GEM/ Partituras com a cota GEM)

Apêndice 6 – Programas *Serões para Trabalhadores* realizados entre 1941-1949

1941

Data	Local	Empresa/Instituição	Orquestra	Direcção
16 de Maio	Sacavém	Fábrica de Louça de Sacavém	Orq. Popular/Orfeão	V. Pinto/Dias Pombo
27 de Maio	Lisboa	Grupo desportivo e recreativo do Pessoal da Imprensa Nacional	Orq. Popular/Orq. Variedades	V. Pinto
3 de Junho	Chelas	Fábrica da Pólvora de Chelas	Orq. Popular	V. Pinto
10 de Junho	Lisboa	Armazéns Grandela	Orq. Popular/Orfeão	V. Pinto/Dias pombo
15 de Julho	Benfica	Fábrica Simões	Orq. Popular/ Variedades?	V. Pinto
22 de Julho	Lisboa?	Fábrica Portugal	Orq. Popular/Orfeão	V. Pinto/Dias pombo
5 de Agosto	Benfica	Emprêsa de Fiação e Tecidos	Orq. Popular	V. Pinto
12 de Agosto	Barcarena	Fábrica de Barcarena	Orq. De Salão	Guilherme Ferreira
26 de Agosto	Estoril	Estoril-Plage	Orq. Popular	V. Pinto
6 de Outubro	Lisboa?	Companhias Reunidas de Gás e electricidade	Orq. Ligeira/Orfeão	V. Pinto/Dias Pombo
13 de Outubro	?	Fábrica Santa Clara	Orq. Ligeira	V. Pinto
20 de Outubro	Estúdio	Estúdio	Orq. Ligeira	V. Pinto
27 de Outubro	Lisboa	Manutenção Militar	Orq. Ligeira	V. Pinto
3 de Novembro	Lisboa	Companhia Previdente	Orq. Ligeira	V. Pinto
10 de Novembro	Lisboa	Batalhão de Sapadores Bombeiros	Orq. Ligeira	V. Pinto
17 de Novembro	?	Fábrica de Cerveja Portugália	Orq. Ligeira	V. Pinto
24 de Novembro	?	Fábrica de conservas (Cordeiro, Santos e Ferreira, Limitada)	Orq. Ligeira	V. Pinto
1 de Dezembro	Lisboa	Mocidade Portuguesa/ Centro de instrução Extra-Escolar nº7 que funciona no edifício da Voz do Operário	Orq. Ligeira	V. Pinto
8 de Dezembro	Lisboa	Grandes Armazéns do Chiado/ Ramiro Leão & C. ^a e Casa Africana	Orq. Ligeira	V. Pinto
15 de Dezembro	Lisboa	Estúdio	Orq. Ligeira	V. Pinto
29 de Dezembro	Lisboa	Sociedade Promotora de Educação Popular	Orquestra Caravana	

Data	Local	Empresa/Instituição	Orquestra	Direcção
5 de Janeiro	Lisboa	The Anglo Portuguese Telephone Co, Ltd	Orq. Popular	V. Pinto
12 de Janeiro	Lisboa	Associação de estudantes do IST	Orq. Popular	V. Pinto
26 de Janeiro	Lisboa	Companhia industrial de Portugal e Colónias	Orq. de Variedades	António Melo
2 de Fevereiro	?	Casa dos Pescadores	Orq. de Variedades	António Melo
9 de Fevereiro	Lisboa	Câmara Municipal de Lisboa	Orq Sinfónica Nacional	Pedro Freitas Branco
29 de Fevereiro	?	H. Parry & son, Ltd (aos operários da casa)	Orq. de Variedades	António Melo
2 de Março	Lisboa	Camara Municipal de Lisboa	Orq. de Variedades	António Melo
16 de Março	Lumiar	Emprêsa Nacional de Aparelhagem eléctrica/ Lâmpadas «Lumiar»	Orq. de Variedades	António Melo
23 de Março	Lisboa	Administração Geral do Pôrto de Lisboa	Orq. de Variedades	António Melo
30 de Março	Lisboa	Corporação da Polícia de Segurança Pública	Orq. de Variedades	António Melo
6 de Abril	Lisboa	Companhia de Seguros «A Mundial»	Orq. de Variedades	António Melo
13 de Abril	Lisboa	Companhia Portuguesa «Rádio Marconi»	Orq. de Variedades	António Melo
1 de Maio	Lisboa	Dedicada aos Operários de Lisboa	Orq. Sinfónica	Pedro Blanch
11 de Maio	Lisboa	Imprensa Nacional	Orquestra de Arco	Frederico de Freitas
18 de Maio	Lisboa	Administração Geral do Pôrto de Lisboa	Orq. de Variedades e solistas da EN	António Melo
3 de Junho	Queluz	Operariado de Queluz	Orquestra Sinfónica	Pedro Blanch
17 de Junho	Oeiras	Fundição e Construção Mecânicas de Oeiras	Orquestra de Arco	Pedro Blanch
29 de Junho	Alfeite	Arsenal do Alfeite	Orq. de Variedades	António Melo
1 de Julho	Lisboa	Socony- vacuum Oil Company	Solistas da EN	?
8 de Julho	Lisboa	Socony- vacuum Oil Company	Orq. Sinfonica	Pedro Blanch
10 de Julho	Lisboa	Ordem dos Engenheiros	Orquestra Sinfónica Nacional	Pedro Freitas Branco
15 de Julho	Carnide	Carnide Clube	Orq. de Variedades	António Melo
29 de Julho	Lisboa	Casa C. Santos, Ltd ^a	Orquestra Sinfónica/Coro Popular de Lisboa	Pedro Blanch/Dias Pombo

Data	Local	Empresa/Instituição	Orquestra	Direcção
5 de Agosto	Lisboa	Trab. da Amadora (Recreios Desportivos)	Orquestra Sinfónica	Pedro Blanch
19 e Agosto	Lisboa	Estabelecimentos Herold, Ltd ^a	Orquestra Sinfónica	Pedro Blanch
26 de Agosto	Lisboa	Papelaria Fernandes	Orquestra sinfónica	Pedro Blanch
23 de Setembro	Lisboa	9º anivers. Da promulgação do Estatuto do Trabalho Nacional (Teatro da Trindade).	Orq. de Variedades	António Melo
7 de Outubro	Marvila	Pessoal da «Sacor»	Orq. Sinfónica	Pedro Blanch
21 de Outubro	M. Estoril	Grupo Desportivo Estoril-Plage	Orq. Sinfónica	Pedro Blanch
28 de Outubro	Lisboa	Schell Sports Club	Orq. Sinfónica	Pedro Blanch
4 de Novembro	Lisboa	Ateneu Ferroviário	Orq. Sinfónica	Pedro Blanch
18 de Novembro	Lisboa	Ass. Estudantes do IST	Orq. Popular	V. Pinto
25 de Novembro	Lisboa	Dedicado ao Pessoal da AEG	Orq. Popular	V. Pinto
29 de Novembro	Évora	Trabalhadores de Évora (Ttro. Garcia de Resende)	Orq. Sinf. Eborense	
2 de Dezembro	Lisboa	Federação Nacional dos Produtores de Trigo	Orq. Sinfónica	Frederico de Freitas
16 de Dezembro	Lisboa	Casa dos Pescadores	Orq. Popular	V. Pinto
23 de Dezembro	?	Sociedade Nacional de fósforos	Coro Popular	Dias Pombos
30 de Dezembro	Estoril	Sociedade Estoril	Orq. Popular	V. Pinto

1943

Data	Local	Empresa/Instituição	Orquestra	Direcção
6 de Janeiro	Lisboa	Grupo desportivo do Pessoal dos Armazéns Grandela	Orq. de Variedades	Fernando Carvalho
20 de Janeiro	Lisboa	Fundação do Grémio dos Armazenistas de Merceria	Orq. Típ. Port./Orq. Variedades	Belo Marques/ Fernando Carvalho
29 de Janeiro	Porto	Trabalhadores do Porto (Teatro Tivoli)	Orq. Sinf. Pop./Orq. Variedades	V. Pinto/ Fernando Carvalho
30 de Janeiro	Braga	Trabalhadores de Braga (Teatro Circo)	Orq. Sinf. Pop./Orq. Variedades	V. Pinto/ Fernando Carvalho
17 de Fevereiro	Lisboa	Trabalhadores Beneficiários da FNAT	Orq. Sinf. Pop./Orq. Variedades	V. Pinto/ Fernando Carvalho

Data	Local	Empresa/Instituição	Orquestra	Direcção
24 de Fevereiro	Mafra	Classes Trabalhadoras de Mafra	Orq. Tip. Portuguesa/Quart. Voc.	Belo Marques
			Orq. Variedades	Fernando Carvalho
3 de Março	Lisboa	Pessoal dos Caminhos de Ferro Portugueses	Orq. Sinf. Pop./Orq Variedades	V. Pinto/ Fernando Carvalho
17 de Março	Lisboa	Pessoal dos Grandes Armazéns do Chiado	Orq. Sinf. Pop./Orq Variedades	V. Pinto/ Fernando Carvalho
24 de Março	Barreiro	Grupo Desp. Do pessoal das oficinas da CP	Orq. Sinf. Pop./Orq Variedades	V. Pinto/ Belo Marques
31 de Março	Lisboa	Pessoal da Fábrica de Lâmpadas Lumiar	Orq. Sinf. Pop./Orq Variedades	V. Pinto/ Fernando Carvalho
7 de Abril	Barreiro	Pessoal da C.U.F.	Orq. Sinf. Pop./Orq Variedades	V. Pinto/ Fernando Carvalho
28 de Abril	Lisboa	Pessoal da Imprensa Nacional de Lisboa	Orq. Sinf. Pop./Orq Variedades	V. Pinto/ Fernando Carvalho
1 de Maio	Lisboa	Para operários- iniciativa da CML	Orq. Tip. Portuguesa/Quart. Voc.	Belo Marques
			Orq. Variedades	Fernando Carvalho
2 de Junho	Chelas	Pessoal das fábricas de Pólvora de Chelas e de Material de Guerra de Braço de Prata	Orq. Sinf. Pop./Orq Variedades	V. Pinto/ Fernando Carvalho
21 de Junho	Évora	Trabalhadores Rurais	Orq. Variedades	Fernando Carvalho
2 de Julho	Almada	Trabalhadores Almada (Academia de instrução e Recreio Familiar almadense)	Orq. Sinf. Pop./Orq Variedades	V. Pinto/ Fernando Carvalho
7 de Julho		Pessoal da fábrica Lusalite	Orq. Sinf. Pop./Orq Variedades	V. Pinto/ Fernando Carvalho
21 de Julho	Lisboa	Pessoal da Federação Nacional dos Produtores de Trigo	Orq. Sinf. Pop./Orq Variedades	V. Pinto/ Fernando Carvalho
4 de Agosto	Lisboa	Classes de Ginástica e associados beneficiários da FNAT	Orq. Sinf. Pop/Orq Tip. Port.	Frederico de Freitas/ B. Marques
18 de Agosto	Lisboa	Classe Piscatória de Lisboa	Orq. Sinf. Pop/Coro Pop. Lisboa	Frederico de Freitas/ D. Pombo
25 de Agosto	Lisboa	Grémio Concelhio dos Industriais Barbeiros e cabeleiros de Lisboa	Orq. Sinf. Pop/Orq. Tip. Port.	V. Pinto/ Belo Marques

Data	Local	Empresa/Instituição	Orquestra	Direcção
6 de Outubro	Lisboa	Pessoal da Comissão Reguladora do Comércio de bacalhau e do grémio dos armadores de navios de Pesca e Bacalhau	Orq. Sinf. Pop/Orq. Variedades	V. Pinto/Fernando Carvalho
13 de Outubro	Lisboa	Professores e alunos do Liceu Camões	Orq. Sinf. Pop/Orq. Típ. Port.	V. Pinto/Belo Marques
20 de Outubro	Lisboa	Pessoal da Comissão Reguladora do Grémio dos industriais descascadores de arroz	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Variedades	V. Pinto/Fernando Carvalho
27 de Outubro	Lisboa	Pessoal do instituto Português de Conservas de Peixe	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Típ. Port	V. Pinto/Belo Marques
3 de Novembro	Lisboa	Sindicato Nacional dos Caixeiros do Distrito de Lisboa	Orq. Sinf. Pop/Orq. Variedades	V. Pinto/António Melo
24 de Novembro	Lisboa	Comissão Reguladora de Produtos Químicos e farmacêuticos	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Típ. Port	V. Pinto/Belo Marques
1 de Dezembro	Lisboa	Grémio dos armazenistas de Vinho	Orq. Sinf. Pop/Orq. Variedades	V. Pinto/Fernando Carvalho
8 de Dezembro	Alhandra	Empresa Nacional de Penteação de Lãs e companhia Cimento Tejo	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Típ. Port	V. Pinto/Belo Marques
15 de Dezembro	Lisboa	Pessoal da Companhia de seguros "O Trabalho"	Orq. Sinf. Pop/Orq. Variedades	V. Pinto/Fernando Carvalho
29 de Dezembro	Marvila	Pessoal da Companhia Nacional de Fósforos	Orq. Sinf. Pop/Orq. Variedades	V. Pinto/Fernando Carvalho

1944

Data	Local	Empresa/Instituição	Orquestra	Direcção
6 de Janeiro	Lisboa	Grupo desportivo do Pessoal dos Armazéns Grandela	Orq. Variedades	Fernando Carvalho
20 de Janeiro	Lisboa	Fundação do Grémio dos Armazenistas de Merceria	Orq. Típ. Port./Orq.Variedades	Belo Marques/Fernando Carvalho
29 de Janeiro	Porto	Trabalhadores do Porto (Teatro Tivoli)	Orq. Sinf. Pop./Orq Variedades	V. Pinto/Fernando Carvalho
30 de Janeiro	Braga	Trabalhadores de Braga (Teatro Circo)	Orq. Sinf. Pop./Orq Variedades	V. Pinto/Fernando Carvalho
17 de Fevereiro	Lisboa	Trabalhadores Beneficiários da FNAT	Orq. Sinf. Pop./Orq Variedades	V. Pinto/Fernando Carvalho
24 de Fevereiro	Mafra	Classes Trabalhadoras de Mafra	Orq. Típ. Portuguesa/Quart. Voc.	Belo Marques

Data	Local	Empresa/Instituição	Orquestra	Direção
			Orq. Variedades	Fernando Carvalho
3 de Março	Lisboa	Pessoal dos Caminhos de Ferro Portugueses	Orq. Sinf. Pop./Orq. Variedades	V. Pinto/ Fernando Carvalho
17 de Março	Lisboa	Pessoal dos Grandes Armazéns do Chiado	Orq. Sinf. Pop./Orq. Variedades	V. Pinto/ Fernando Carvalho
24 de Março	Barreiro	Grupo Desp. Do pessoal das oficinas da CP	Orq. Sinf. Pop./Orq. Variedades	V. Pinto/ Belo Marques
31 de Março	Lisboa	Pessoal da Fábrica de Lâmpadas Lumiar	Orq. Sinf. Pop./Orq. Variedades	V. Pinto/ Fernando Carvalho
7 de Abril	Barreiro	Pessoal da C.U.F.	Orq. Sinf. Pop./Orq. Variedades	V. Pinto/ Fernando Carvalho
28 de Abril	Lisboa	Pessoal da Imprensa Nacional de Lisboa	Orq. Sinf. Pop./Orq. Variedades	V. Pinto/ Fernando Carvalho
1 de Maio	Lisboa	Para operários- iniciativa da CML	Orq. Tip. Portuguesa/Quart. Voc.	Belo Marques
			Orq. Variedades	Fernando Carvalho
2 de Junho	Chelas	Pessoal das fábricas de Pólvora de Chelas e de Material de Guerra de Braço de Prata	Orq. Sinf. Pop./Orq. Variedades	V. Pinto/ Fernando Carvalho
21 de Junho	Évora	Trabalhadores Rurais	Orq. Variedades	Fernando Carvalho
2 de Julho	Almada	Trabalhadores de Almada (Academia de instrução e Recreio Familiar Almadense)	Orq. Sinf. Pop./Orq. Variedades	V. Pinto/ Fernando Carvalho
7 de Julho	Lisboa	Pessoal da Fábrica Luselite	Orq. Sinf. Pop./Orq. Variedades	V. Pinto/ Fernando Carvalho
21 de Julho	Lisboa	Pessoal da Federação Nacional dos Produtores de Trigo	Orq. Sinf. Pop./Orq. Variedades	V. Pinto/ Fernando Carvalho
4 de Agosto	Lisboa	Classes de Ginástica e associados beneficiários da FNAT	Orq. Sinf. Pop./Orq. Tip. Port.	Frederico de Freitas/ B. Marques
18 de Agosto	Lisboa	Classe Piscatória de Lisboa	Orq. Sinf. Pop./Coro Pop. Lisboa	Frederico de Freitas/ D. Pombo
25 de Agosto	Lisboa	Grémio Concelhio dos Industriais Barbeiros e cabeleiros de Lisboa	Orq. Sinf. Pop./Orq. Tip. Port.	V. Pinto/ Belo Marques
6 de Outubro	Lisboa	Pessoal da Comissão Reguladora do Comércio de bacalhau e do grémio dos armadores de navios de Pesca e Bacalhau	Orq. Sinf. Pop./Orq. Variedades	V. Pinto/ Fernando Carvalho

Data	Local	Empresa/Instituição	Orquestra	Direcção
13 de Outubro	Lisboa	Professores e alunos do Liceu Camões	Orq. Sinf. Pop/Orq. Típ. Port.	V. Pinto/ Belo Marques
20 de Outubro	Lisboa	Pessoal da Comissão Reguladora do Grémio dos industriais descascadores de arroz	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Variedades	V. Pinto/ Fernando Carvalho
27 de Outubro	Lisboa	Pessoal do instituto Português de Conservas de Peixe	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Típ. Port	V. Pinto/ Belo Marques
3 de Novembro	Lisboa	Sindicato Nacional dos Caixeiros do Distrito de Lisboa	Orq. Sinf. Pop/Orq. Variedades	V. Pinto/ António Melo
24 de Novembro	Lisboa	Comissão Reguladora de Produtos Químicos e Farmacêuticos	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Típ. Port	V. Pinto/ Belo Marques
1 de Dezembro	Lisboa	Grémio dos armazenistas de Vinho	Orq. Sinf. Pop/Orq. Variedades	V. Pinto/ Fernando Carvalho
8 de Dezembro	Alhandra	Empresa Nacional de Penteação de Lãs e companhia Cimento Tejo	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Típ. Port	V. Pinto/ Belo Marques
15 de Dezembro	Lisboa	Pessoal da Companhia de seguros "O Trabalho"	Orq. Sinf. Pop/Orq. Variedades	V. Pinto/ Fernando Carvalho
29 de Dezembro	Marvila	Pessoal da Companhia Nacional de Fósforos	Orq. Sinf. Pop/Orq. Variedades	V. Pinto/ Fernando Carvalho

1945

Data	Local	Empresa/Instituição	Orquestra	Direcção
3 de Janeiro	Lisboa	Pessoal dos Armazéns do Chiado	Orq. Sinf. Orq/	F. Freitas
17 de Janeiro	Lisboa	Grupo Desp. do Grémio dos industriais de Panificação	Orq. Sinf. Orq/ Orq. Típ. Port.	V. Pinto/ Belo Marques
24 de Janeiro	Lisboa	Funcionários do I.N.T.P.	Orq. Sinf. Orq/ Orq. Típ. Port.	V. Pinto/ Belo Marques
6 de Fevereiro	Lisboa	União dos sindicatos dos trabalhadores do Porto de Lisboa	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Ligeira Port.	V. Pinto/ Belo Marques
20 de Fevereiro	Lisboa	Classes de Ginástica da FNAT	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Ligeira Port.	V. Pinto/ Belo Marques
27 de Fevereiro	Lisboa	Grupo Desp. Dos Funcionários da Sociedade Portuguesa de Levantamentos aéreos	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Típ. Port.	V. Pinto/ Belo Marques
6 de Março	Lisboa	Filiados do Sindicato Nacional dos Empregados de escritório do distrito de Lisboa	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Ligeira Port.	V. Pinto/ Belo Marques
20 de Março	Lisboa	Casa de Entre Douro e Minho	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Ligeira Port.	V. Pinto/ Belo Marques

Data	Local	Empresa/Instituição	Orquestra	Direcção
27 de Março	Lisboa	Funcionários dos serviços administrativos da CML	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Típ. Port.	V. Pinto/ Belo Marques
3 de Abril	Lisboa	Centro de Alegria no Trabalho nº2 Grupo desportivo dos Armazéns Grandela	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Ligeira Port.	V. Pinto/ Belo Marques
17 de Abril	Alcântara	Grupo Desportivo do Banco Espírito Santo e Comercial de Lisboa	Orq. Típ. Port/ Orq Ligeira Port.	Belo Marques
8 de Maio	Lisboa	Grupo Desportivo da Companhia nacional de Navegação	Orq. Típ. Port/ Orq Ligeira Port.	Belo Marques
15 de Maio	Lisboa	Pessoal da Casa Africana	Coro Popular/Orq. Lig. Port.	Dias Pombo/ Belo Marques
22 de Maio	Lisboa	Operários das fábricas da Companhia industrial de Portugal e Colónias	Orq. Típ. Port/ Orq Ligeira Port.	Belo Marques
26 de Maio	M. Grande	(sem informação)	Orfeão FNAT Leiria/ Orq. T. Port.	Dias Pombo/ Belo marques
5 de Junho	Lisboa	Casa do Ribatejo	Orq. Típ. Port/ Orq Ligeira Port.	Belo Marques
12 de Junho	Lisboa	(sem informação)	Orq. Popular/ Orq. Ligeira Port.	F. Freitas/Belo Marques
19 de Junho	Lisboa	Casa Pia de Lisboa	Orq. Sinf. Pop	V. Pinto
26 de Junho	Lisboa	Operários da Fábrica da Pólvora de Chelas	Orq. Sinf. Pop/Orq. Ligeira Port.	V. Pinto/ Belo Marques
3 de Julho	Lisboa	Grupo Desportivo do Pessoal da Royal Exchange Assurance Corporation	Orq. Sinf. Pop	F. Freitas
14 de Julho	Setúbal	Trabalhadores de Setúbal e integrado no concurso do vestido de chita	Orq. Típ. Port e Quartetos Vocaís	Belo Marques
17de Julho	Lisboa	Filiados do sindicato Nacional dos Caixeiros do Distrito de Lisboa	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Ligeira	F. Freitas/ António Melo
24 de Julho	Barreiro	Trabalhadores do Barreiro	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Ligeira	V. Pinto/ António Melo
7 de Agosto	Lisboa	Filiados do Grupo Desportivo da Empresa Nacional de Publicidade	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Ligeira	F. Freitas/ António Melo
14 de Agosto	Lisboa	Grupo desportivo da Imprensa Nacional	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Ligeira	F. Freita/ ?
21 de Agosto	Caparica	Casa dos Pescadores da Caparica	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Ligeira	V. Pinto/
28 de Agosto	Lisboa	Aos associados beneficiários (da FNAT)	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Ligeira	F. Freitas/ António Melo
2 de Outubro	Lisboa	Sindicato Nacional dos cobradores do Distrito de Lisboa	Orq. Sinf. Pop	F. Freitas

Data	Local	Empresa/Instituição	Orquestra	Direcção
16 de Outubro	Lisboa	Funcionários da Comissão reguladora do comércio de Metais	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Ligeira	F. Freitas/ António Melo
23 de Outubro	Lisboa	Funcionários do Grémio Conselho do Comércio de drogarias e perfumarias do Distrito de Lisboa	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Ligeira	F. Freitas/ António Melo
30 de Outubro	Amadora	Filiados do grupo desportivo da fábrica Nacional de condutores eléctricos	Orq. Sin. Pop.	F. Freitas
6 de Novembro	Lisboa	Filiados do Grupo desportivo do Pessoal da Lusalite	Orq. Sinf. Pop.	V. Pinto
13 de Novembro	Montijo	Trabalhadores do Montijo	Orq. Típ. Port.	Belo Marques
20 de Novembro	Lisboa	Grupo desportivo da Papelaria Fernandes	Orq. Típ. Port./ Orq. Ligeira	Belo Marques
27 de Novembro	Lisboa	Trabalhadores Sócios da casa do Distrito do Porto	Orq. Típ. Port./ Orq. Ligeira	Belo Marques
4 de Dezembro	Lisboa	Aos associados beneficiários (da FNAT)	Orq. Sinf. Pop	V. Pinto
11 de Dezembro	Lisboa	Filiados do Sindicato Nacional dos Pintores e Estucadores	Orq. Sinf. Pop	F. Freitas
18 de Dezembro	Lisboa	Aos sócios beneficiários da FNAT	Orq. Sinf. Pop	F. Freitas
26 de Dezembro	Lisboa	Trabalhadores sócios da associação de socorros mútuos dos empregados no comércio e indústria	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Típ. Port.	F. Freitas/ Belo Marques

1946

Data	Local	Empresa/Instituição	Orquestra	Direcção
8 de Janeiro	Lisboa	Grupo desportivo de "A iluminante"	Orq. Sinf. Pop.	F. Freitas
22 de Janeiro	Lisboa	Pessoal das Oficinas Gerais de Fardamento e Calçado	Orq. Sinf. Pop.	F. Freitas
29 de Janeiro	Lisboa	Liga dos antigos graduados da Mocidade Portuguesa	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Típ. Port.	F. Freitas/ Belo Marques
16 de Fevereiro	Trafaria	Repatriados de Timor	Orq. Típ. Port	Belo Marques
19 de Fevereiro	Lisboa	Classes de Ginástica da Fnaf	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Típ. Port.	F. Freitas/ Belo Marques
27 de Fevereiro	Lisboa	Pessoal dos Correios e telégrafos	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Ligeira	F. Freitas/ Tavares Belo
13 de Março	Lisboa	Funcionários da CML	Orq. Típ. Port/ Orq. Ligeira	Belo Marques/Tav ares Belo
27 de Março	Lisboa	Pessoal da Refinaria Colonial	Orq. Típ. Port/ Orq. Ligeira	Belo Marques/Tav ares Belo

Data	Local	Empresa/Instituição	Orquestra	Direcção
3 de Abril	Lisboa	Grupo desp.do Grémio dos industriais de Panificação	Orq. Típ Port/ Orq. Ligeira	Belo Marques/Tav ares Belo
24 de Abril	Lisboa	Grupo desportivo do Banco FONSECAS, Santos e Viana	Orq. Típ. Port/ Orq. Ligeira	Belo Marques/Tav ares Belo
1 de Maio	Lisboa	Grupo desportivo dos profissionais de cinema	Orq. Típ. Port/ Orq. Ligeira	Belo Marques/Tav ares Belo
15 de Maio	Lisboa	Grupo desportivo da Fábrica Piral e Irrompível	Orq. Típ. Port/ Orq. Ligeira	Belo Marques/Tav ares Belo
22 de Maio	Lisboa	Trabalhadores Açoreanos	Orq. Típ. Port/ Orq. Ligeira	Belo Marques/Tav ares Belo
5 de Junho	Lisboa	Grupo desportivo do Instituto Pasteur	Orq. Típ. Port/ Orq. Ligeira	Belo Marques/Tav ares Belo
12 de Junho	Lisboa	Grupo desportivo dos operários da manutenção militar	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Típ. Port.	V. Pinto/ Belo Marques
19 de Junho	Lisboa	Grupo desportivo da Comissão reguladora das moagens de ramas	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Ligeira	F. Freitas/ Tavares Bello
3 de Julho	Lisboa	Grupo desportivo da Sociedade de Construções “Amadeu Gaudêncio”	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Ligeira	F. Freitas/ Tavares Bello
20 de Julho	Lisboa	Grupo Desportivo da Companhia Nacional de navegação	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Ligeira	F. Freitas/ Tavares Bello
27 de Julho	Chelas	Grupo Desportivo da Fábrica da Pólvora de Chelas	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Ligeira	V. Pinto/ Tavares Bello
10 de Agosto	Lisboa	Sócios Beneficiários da FNAT	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Típ. Port.	V. Pinto/ Belo Marques
24 de Agosto	Lisboa	Grupo Desportivo e Alegria do Bairro da Encarnação	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Típ. Port.	V. Pinto/ Belo Marques
31 de Agosto	Seixal	Trabalhadores do Seixal	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Típ. Port.	F. Freitas/ Belo Marques
5 de Outubro	Lisboa	Federação Nacional dos Sindicatos do pessoal da Indústria de Lanifícios	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Ligeira	V. Pinto/ Tavares Bello
19 de Outubro	Lisboa	Grupo desportivo “Locitay”	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Típ. Port.	V. Pinto/ Belo Marques
26 de Outubro	Lisboa	Centro de Alegria no Trabalho nº 50	Orq. Ligeira/ Orq. Típ. Port	Tavares Belo/ Belo Marques
16 de Novembro	Lisboa	Casa dos empregados da FNPT	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Ligeira	F. Freitas/ Tavares Belo
23 de Novembro	Lisboa	Sindicato Nacional das Costureiras	Orq. Sinf. Pop	F. Freitas
30 de Novembro	Lisboa	Moradores do B. Económico Dr. Oliveira Salazar	Or. Ligeira/ Orq. Típica Port.	Tavares Belo/ Belo

Data	Local	Empresa/Instituição	Orquestra	Direcção
				Marques
21 de Dezembro	Lisboa	Casa do distrito do Porto	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Ligeira	F. Freitas/ Tavares Belo
28 de Dezembro	Lisboa	Sindicato Nacional dos construtores Cívicos	Orq. Sinf. Pop	V. Pinto

1947

Data	Local	Empresa/Instituição	Orquestra	Direcção
11 de Janeiro	Lisboa	Comissão reguladora dos Produtos químicos e farmacêuticos	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Típ. Port.	F. de Freitas/ Belo Marques
18 de Janeiro	Lisboa	Sindicato nacional dos Caixeiros do distrito de Lisboa	OSN/ Orq. Ligeira	F. de Freitas/ Tavares Belo
25 de Janeiro	Lisboa	Grupo desportivo dos CTT	Orq. Sinf. Pop/ Orq. Típ. Port.	V. Pinto/ Belo Marques
1 de Fevereiro	Lisboa	Pessoal da Companhia dos Telefones	Orq. Típ. Port./ Orq. Lig.	Belo Marques/ Tavares Belo
22 de Fevereiro	Lisboa	Grupo Desportivo da Companhia Nacional de Navegação	Orq. Sinf. Pop./ Orq. Lig.	V. Pinto/Tavare s Belo
1 de Março	Lisboa	Grémio dos Armazenistas de Mercearia	Orq. Típ. Port./ Orq. Lig	Belo Marques/ Tavares Belo
8 de Março	Lisboa	CAT Nº 161- Organizações Barata, Coimbra & Silva	Orq. Típ. Port./ Orq. Lig	Belo Marques/ Tavares Belo
15 de Março	Lisboa	CAT Nº 22- Grupo Desportivo do Crédit- Franco Portugais	Orq. Típ. Port./ Orq. Lig	Belo Marques
29 de Março	Lisboa	Sindicato Nacional da indústria Têxtil	Orq. Típ. Port./ Orq. Lig.	Belo Marques/Tav ares Belo
5 de Abril	Lisboa	Junta Nacional dos produtos Pecuários	Orq. Típ. Port./ Orq. Lig.	Belo Marques/Tav ares Belo
12 de Abril	Lisboa	Operários das Oficinas Gerais de Fardamento e Calçado	Orq. De Saxofones da Academia Almadense/ Orq. Típ. Port.	Leonel Ferreira/ Belo Marques
3 de Maio	Lisboa	Associados da FNAT	Orq. Lig./ Orq. Típ. Port.	Tavares Belo/ Belo Marques
17 de Maio	Lisboa	Empregados do Grémio dos Industriais de Panificação	Orq. Típ. Port./ Orq. Lig.	Belo Marques/Tav ares Belo
7 de Junho	Lisboa	CAT Nº 172- Grupo Desp. dos Serv. de Viação	Orq. Sinf. Pop./ Orq. Lig.	V. Pinto/Tav. Belo
14 de Junho	Lisboa	CAT Nº 154- Grupo Desportivo do Banco Nacional Ultramarino	Orq. Lig./ Orq. Típ. Port.	Tavares Belo/Belo Marques

Data	Local	Empresa/Instituição	Orquestra	Direcção
5 de Julho	Lisboa	Pessoal da Alfândega de Lisboa	Orq. Lig./ Orq. Tip. Port.	Tavares Belo/Belo Marques
19 de Julho	Lisboa	CAT N° 118- Grupo Desportivo do Banco FONSECAS, Santos & Viana	Orq. Sinf. Pop./ Orq. Lig.	F. de Freitas/ Tavares Belo
26 de Julho	Lisboa	CAT N° 34- Grupo Desportivo da Federação Nacional dos industriais de Moagem	Orq. Sinf. Pop./ Orq. Lig.	V. Pinto/ Tavares Belo
23 de Agosto	Lisboa	Operários da Companhia industrial de Portugal e das Colónias	Orq. Sin. Pop./ Orq. Tip. Port.	F. de Freitas/ Belo Marques
30 de Agosto	Lisboa	Caixa Sindical de Previdência dos Profissionais do Comércio	Orq. Sin. Pop./ Orq. Tip. Port.	F. de Freitas/ Belo Marques
4 de Outubro	Lisboa	Beneficiários da FNAT	Orq. Sinf. Pop./ Orq. Lig.	V. Pinto/ Tavares Belo
1 de Novembro	Lisboa	Casa do Distrito do Povo	Orq. Sin. Pop./ Orq. Tip. Port.	F. de Freitas/ Belo Marques
15 de Novembro	Lisboa	Philips Portuguesa	Orq. Lig./ Orq. Tip. Port.	Tavares Belo/ Belo Marques
22 de Novembro	Lisboa	Sindicato Nacional dos Colaboradores do Distrito de Lisboa	Orq. Lig./ Orq. Tip. Port.	Tavares Belo/ Belo Marques
29 de Novembro	Lisboa	Grupo Educativo e Desportivo do Pessoal da Casa da Moeda	Orq. Lig./ Orq. Tip. Port.	Tavares Belo/ Belo Marques
13 de Dezembro	Lisboa	Casa do Pessoal da Federação Nacional dos Produtores de Trigo	Orq. Lig./ Orq. Tip. Port.	Tavares Belo/ Belo Marques
20 de Dezembro	Lisboa	Pessoal da «Sacor»	Orq. Lig./ Orq. Tip. Port.	Tavares Belo/ Belo Marques
27 de Dezembro	Lisboa	Sindicato Nacional dos Construtores Cívicos de Lisboa	Orq. Lig./ Orq. Tip. Port.	Tavares Belo/ Belo Marques

1948

Data	Local	Empresa/Instituição	Orquestra	Direcção
17 de Janeiro	Lisboa	Beneficiários da FNAT	Orq. Lig.	Tavares Belo
24 de Janeiro	Lisboa	Batalhão de Sapadores Bombeiros	Orq. Sinf. Pop.	F. de Freitas
31 de Janeiro	Lisboa	Grupo Desportivo da Empresa Nacional de Publicidade	Orq. Sinf. Pop./ Orq. Lig.	V. Pinto/ Tavares Belo
21 de Fevereiro	Lisboa	(sem informação)	(sem informação)	(sem informação)
28 de Fevereiro	Lisboa	Beneficiários da FNAT	Orq. Lig./ Orq. Tip. Port./ Coro Feminino	Tavares Belo/ Belo Marques
6 de Março	Lisboa	Associação dos antigos Alunos da escola industrial/ de Marquês de Pombal	Orq. Sinf. Pop./ Orq. Lig.	V. Pinto/ Tavares Belo

Data	Local	Empresa/Instituição	Orquestra	Direcção
20 de Março	Lisboa	Grémio Concelhio dos comerciantes de Drogarias e Perfumarias	Orq. Sinf. Pop./ Orq. Lig.	V. Pinto/ Tavares Belo
27 de Março	Lisboa	Filiados das Escolas Comerciais e industriais da Delegação Provincial da Estremadura	Orq. Lig./ Orq. Tip. Port./ Coro Feminino	Tavares Belo/ Belo Marques
3 de Abril	Lisboa	Grupo Desportivo dos Serviços de Viação	Orq. Lig./ Orq. Tip. Port./ Coro Feminino	Tavares Belo/ Belo Marques
17 de Abril	Lisboa	Cat N° 25- Grupo desportivo dos CTT	Orq. Lig./ Orq. Tip. Port./ Coro Feminino	Tavares Belo/ Belo Marques
24 de Abril	Lisboa	Cat N°61- Grupo desportivo das Organizações Barata Coimbra & C. ^a	Orq. Lig./ Orq. Tip. Port./ Coro Feminino	Tavares Belo/ Belo Marques
1 de Maio	Lisboa	Liga dos Antigos Graduados da Mocidade Portuguesa	Orquestra Popular da FNAT/ Orq. Tip. Port./ Orq. Lig.	Dias Pombo/ Belo Marques/ Tavares Belo
8 de Maio	Lisboa	Caixa de Auxílio do Pessoal da Organização Nacional/ da Mocidade Portuguesa	Orq. Lig./ Orq. Tip. Port.	Tavares Belo/ Belo Marques
15 de Maio	Lisboa	Beneficiários da FNAT (por desistência do Cat N° 60)	Orq. Lig./ Orq. Tip. Port.	Tavares Belo/ Belo Marques
29 de Maio	Lisboa	Antigos graduados da Mocidade Portuguesa	Orq. Lig./ Orq. Tip. Port./ Coro Feminino	Tavares Belo/ Belo Marques
5 de Junho	Lisboa	Cat n° 207- Grupo Desportivo da SOREL	Orq. Lig./ Orq. Tip. Port.	Tavares Belo/ Belo Marques
12 de Junho	Lisboa	Aos beneficiários da FNAT	Orquestra Sinfónica Popular	V. Pinto
10 de Julho	Lisboa	Dirigentes sindicais e funcionários do INTIP	Orquestra Sinf. Da FNAT	Raul Lemos
17 de Julho	Lisboa	(sem informação)	Orq. Lig./ Orq. Tip. Port./ Coro Feminino	Tavares Belo/ Belo Marques
24 de Julho	Lisboa	Grupo desportivo do Banco Nacional Ultramarino	Orq. Lig./ Orq. Tip. Port./ Coro Feminino	Tavares Belo/ Belo Marques
31 de Julho	Lisboa	Trabalhadores de Lisboa	Orq. Sinf. Pop./Orq. Tip. Port.	V. Pinto/ Belo Marques
7 de Agosto	Lisboa	Junta Nacional do Vinho	Orq. Sinf. Pop./Orq. Tip. Port./ Coro Feminino	V. Pinto/ Belo Marques
21 de Agosto	Lisboa	(sem informação)	(sem informação)	(sem informação)
28 de Agosto	Lisboa	(sem informação)	(sem informação)	(sem informação)
2 de Outubro	Lisboa	Pessoal menor da Alfândega de Lisboa	Orq. Sinf. Pop./ Orq. Lig.	V. Pinto/ Tavares Belo
9 de Outubro	Lisboa	Trabalhadores Sócios da Casa de Tondela	Orq. Sinf. Pop./Orq. Tip. Port./ Coro Feminino	F. de Freitas/ Belo Marques
16 de Outubro	Lisboa	Ao chefe Nacional da Obra Sindical Educacion e Descanso de Espanha	Orq. Lig./ Orq. Tip. Port.	Tavares Belo/ Belo Marques

Data	Local	Empresa/Instituição	Orquestra	Direcção
6 de Novembro	Lisboa	Grupo Desportivo da Empresa Geral dos Transportes	Orq. Lig./ Orq. Tip. Port.	Tavares Belo/ Belo Marques
20 de Novembro	Lisboa	(sem informação)	(sem informação)	(sem informação)
4 de Dezembro	Lisboa	Centro Universitário de Lisboa	Orq. Lig./ Orq. Tip. Port.	Tavares Belo/ Belo Marques

1949

Data	Local	Empresa/Instituição	Orquestra	Direcção
15 de Janeiro	Lisboa	Cat N° 106 Grupo desportivo dos Hospitais Cívicos de Lisboa	Orq. Lig./ Orq. Tip. Port./ Coro Feminino	Tavares Belo/ Belo Marques
29 de Janeiro	Lisboa	Cat N° 112 Grupo desportivo da sociedade de Construções Amadeu Gaudêncio	Orquestra Popular da FNAT	Dias Pombo
5 de Fevereiro	Lisboa	Funcionários da Caixa de Previdência dos Empregados de Escritório	Orq. Lig./ Orq. Tip. Port./ Coro Feminino	Tavares Belo/ Belo Marques
12 de Fevereiro	Lisboa	Fábrica da companhia do Fomento Colonial (Hora de Arte)	Orquestra Popular da FNAT	Dias Pombo
5 de Março	Lisboa	Pessoal da Alfandega de Lisboa	Orq. Lig./ Orq. Tip. Port./ Coro Feminino	Tavares Belo/ Belo Marques
12 de Março	Lisboa	PIDE	Orq. Lig.	Tavares Belo/ Belo Marques
2 de Abril	Lisboa	Associados Beneficiários da FNAT	Orq. Lig./ Orq. Tip. Port./ Coro Feminino	
30 de Abril	Lisboa	Grupo Desportivo da Companhia Nacional de Navegação	Orq. Lig./ Orq. Tip. Port.	Tavares Belo/ Belo Marques
7 de Maio	Lisboa	Casa do Ribatejo	Orq. Lig./ Orq. Tip. Port./ Coro Feminino	Tavares Belo
4 de Junho	Lisboa	Grupo Desportivo dos Empregados de Escritório	Orq. Salão/ Orq. Lig.	Belo Marques/ Tavares Belo
9 de Julho	Lisboa	CAT n° 49- Grupo Desportivo Vacuum Clube	Orq. Salão/ Orq. Lig.	Belo Marques/ Tavares Belo
6 de Agosto	Lisboa	Federação nacional dos industriais de Moagem	Orq. Sinf. Pop./ Orq. Tip. Port.	V. Pinto/ Belo Marques
1 de Outubro	Lisboa	Associados Beneficiários da FNAT	Orq. Salão/ Orq. Lig.	Belo Marques/ Tavares Belo
5 de Novembro	Lisboa	Empregados da Federação Nacional de Produtores de Trigo	Orq. Lig./ Orq. Tip. Port.	Tavares Belo/ Belo Marques
3 de Dezembro	Lisboa	Grupo Desportivo da Companhia Nacional de Navegação	Orq. Salão/ Orq. Lig.	Belo Marques/ Tavares Belo

(Fonte: *Rádio Nacional* 1941 a 1949; César Leiria 1941-1946; *Alegria no Trabalho* 1945-1948)